上海音乐学院

音乐学术的历史轨迹

㊤

Shanghai Conservatory of Music
History- Tradition Culture-Nation
Analysis-Research Thought-Concept

杨立青　主编

历史—传统　文化—民族　分析—研究　思维—观念

上海音乐学院出版社
SHANGHAI CONSERVATORY OF MUSIC PRESS

上海音乐学院

音乐学术的历史轨迹

(上)

杨立青　主编

上海音乐学院出版社

图书在版编目(CIP)数据

音乐学术的历史轨迹/杨立青主编. —上海：
上海音乐学院出版社,2006.6
ISBN 7-80692-219-9
Ⅰ.音… Ⅱ.杨… Ⅲ.音乐-文集 Ⅳ.J6-53
中国版本图书馆 CIP 数据核字(2006)第 051649 号

书　　名　音乐学术的历史轨迹
主　　编　杨立青
责任编辑　洛　秦
封面设计　陈　岫
出版发行　上海音乐学院出版社
地　　址　上海市汾阳路 20 号
排　　版　图雅图编辑工作室
印　　刷　浙江大学印务有限公司
开　　本　889×1194　1/32
字　　数　784 千
印　　张　32
印　　数　1—1,100 册
版　　次　2006 年 6 月第 1 版　2006 年 6 月第 1 次印刷
书　　号　ISBN 7-80692-219-9/J.212
定　　价　66.00 元(上下册)

目　录

【上集】

序　杨立青　1
民族音乐问题　贺绿汀　3
重视作曲理论课程　提高音乐创作水平
——在全国高等音乐院校复调音乐学术会议
开幕式上的讲话　丁善德　21

音乐学基础理论

杜鹃文学在音乐中的反映　钱仁康　29
歌剧美初探　焦　杰　49
艺术的抽象与抽象的艺术　林　华　69
为音乐学辩护
——再论音乐学的人文学科性质　杨燕迪　83
音乐声学四题　华天礽　97
苏珊·朗格“生命形式说”给我的启示
——兼谈音乐形式的创造　贾达群　117

西方民族音乐学思想对中国的影响：
历史与现状的评估 汤亚汀 128
音乐的时空效应 王少华 146
民族音乐学作用于历史研究的理论思考和实践尝试 洛 秦 163
不同历史时期西方音乐学的研究重点 王丹丹 185

中国传统音乐研究

《老八板》源流考 钱仁康 207
上海民间歌曲概述 江明惇 230
论高腔音乐 刘国杰 249
论“采茶家族”
——一首“采茶歌”的流变 黄允箴 265
论滞腔 王 灿 284
传统音乐中的特殊音色 郭树荟 291

中国古代音乐史

中国古代音阶、调式的发展和演变 夏 野 307
论证中国古代的纯律理论 陈应时 331
孔子的理想人格与中国传统琴乐的文化底蕴 刘明澜 345
中国古代音乐文化东流日本的研究
——日本雅乐寮音乐制度的形成 赵维平 363
曾侯乙编磬的悬法与旋宫 应有勤 382
琴曲《碣石调·幽兰》谱版本研究 戴 微 399

中国近现代音乐史

新时期音乐创作中的复调新织体　陈铭志　409
西方文化与20世纪华人音乐创作　罗传开　430
中国近现代音乐史研究在20世纪　陈聆群　446
寻找音乐的上海　陈　钢　469
天地存肝胆　江山阅鬓华
——贺绿汀的生平和创作　倪瑞霖　474
朱践耳的琵琶独奏曲《玉》　汪培元　493
朱践耳交响曲导论　孙国忠　501

【下集】

西方音乐研究

20世纪半音化的声部进行　桑　桐　517
西方后现代主义音乐思潮简述　杨立青　535
流行音乐
——不可阻挡的历史潮流　谭冰若　549
德彪西的音乐语言　沈　旋　586
论巴赫的旋律形态　沙汉昆　607
贝尔格《抒情组曲》的十二音技法初探　朱　建　618

从预制钢琴到《4 分 33 秒》 余丹红 636
科雷利和他的小提琴作品 范额伦 662

作曲技术理论研究

关于离调、副属和弦的理论探讨 桑 桐 677
对复调思维的思维 陈铭志 703
多元风格复合的现代帕萨卡里亚管弦乐织体形态 徐孟东 724
音集运动
——聚合与离散 赵晓生 742
试论即兴音乐创作
——《依心集》的联想与解读 张 巍 762
计算机音乐思维研究 陶 辛 774
《和声风格分析》导论
——和声分析如何引入现代科学观念和方法 孙维权 785
自然泛音:东西方音乐共同的物理基础 甘壁华 801

表演艺术研究

西欧各时期合唱作品的主要表现特征 马革顺 819
弦乐重奏的音准及其训练 丁芷诺 846
概念与训练
——大提琴的基本功训练 林应荣 863
西方钢琴教学理论的历史回顾与反思 周 薇 878
琴曲《梅花三弄》研究 戴晓莲 891

音乐译文

20世纪下半叶音乐的曲式分类　钱亦平　907
路德与德国的新教音乐　顾连理　926
论音乐作品的艺术形象　汪启璋　933
教师与学生　吴佩华　956
拜占庭音乐　姜　丹　991

序

杨立青

学校的学术论文集，犹如一个窗口。

人们从这个窗口看进去，看到一所学校的精神和实际。同时，我们又通过这个窗口看出来，看近了是一个领域的种种；看远一点是一个民族和国家的状态；再看宽一些，便是一幅人类文化的图像。

这本音乐论文集，就是这样一个窗口。从一定意义上来讲，它是近年来上海音乐学院的一个象征。

上海音乐学院是我国创立的第一所高等音乐学府，她在中国的近现代音乐历史上具有不可替代的举足轻重的地位，其影响遍及全国乃至世界。七十余年来为我国乃至世界乐坛培养了大批优秀人材，特别是在音乐学术方面，为建立和发展中国现代意义上的音乐理论研究体系做出了突出贡献。其中；我院的中国音乐史研究、中国民族民间音乐理论研究、作品分析研究均是各自学科在中国的发祥源头；尤其是作曲技术理论学科，一直是我们的“立院之本”。多年来，一批又一批的优秀作曲家和学者活跃在世界音乐舞台上和各类音乐学术领域中。

回首传统，继往开来。为了总结学校在学术研究方面的成果和

经验，我们收集了本院教师和科研人员近二十年来发表的部分论文，选编了《上海音乐学院音乐学术论文集》。虽然《论文集》的篇幅有限，但从这些收录的文章中，可以看到学校在学术各个领域的蓬勃发展，反映了同仁们都自觉和自豪地继承着创建人蔡元培先生、萧友梅博士留给我们的传统，并且以江泽民总书记为我院的题词“办一流音乐教育、创国际先进水平”作为学术研究发展的目标，正在为创办世界一流音乐教育和学科，为发展中国的音乐事业积极地做出贡献。

2002 年 11 月 27 日正值上海音乐学院建校七十五周年，亦以此《论文集》向校庆献礼！

2002 年 11 月

民族音乐问题

贺绿汀

一

关于民族音乐问题，现在已经展开了热烈的争论，这是好事情。百家争鸣的目的是为了求得真理，发现客观事物的发展规律，从而确定我们应走的道路与工作的步骤；因此我们的态度应该是客观而冷静的，看问题应该是全面而周密的，应该有科学研究的精神。我认为这不是清规戒律，而是对人民、对事业应有的负责态度。

譬如说，总是觉得自己的文章是正确的，别人的文章一无是处，对自己的文章不惜用种种方法来辩护，而对别人则抓住一点，否定全面，断章取义，有意歪曲，硬给人家戴上一顶帽子，于是仿佛自己就胜利了。也有人不去从文章内容研究问题，追求真理，而是动不动就要查人家的思想。百家争鸣假如都是这样争法，就会争不出什么道理来。

是不是也有些思想上的懒汉，对具体事情不愿意下功夫研究呢？有许多是属于常识范围以内的事情，调查研究一下或翻翻书就可以了解的，但是不愿意下这种起码的功夫，专门凭风向来判断是非：今天刮东风说东风好，明天刮西风又说西风好。这个办法虽然很保险，有时候也难免要走火。譬如说“凡传统的东西都是科学的”，由此推论则小脚、辫子之类都是科学的，封建制度也可以不必

改变了。

我总感觉到我们文艺界缺乏学术研究空气，对自己的民族文化了解得很肤浅，对外国文化的了解也很皮毛，可是偏偏又不虚心，我认为这是严重不利的情况。如果不深刻地认识这一点，痛改前非，则争鸣就可能变成长期在泥坑里打滚。并不是说只有大学问家才有争鸣的资格。我自己对民族音乐问题知道得也很皮毛，但是，没有学问并不是一件好事情，惟其知道得少就应该更加要虚心。并且任何大学问家，看问题也难免有片面的地方，经过争鸣，经过辩论，问题就可以认识得更清楚、更全面，这是百家争鸣惟一的目的。

二

关于民族音乐问题，在我过去的文章中也谈得不少，我想在这里再进一步来谈谈我个人对这个问题的认识。记得黄自先生曾经说过一段话，大意是："从世界音乐史上看，音乐是来自民间。开始总是统治阶级从民间吸取素材加以发展，于是内容渐渐复杂，技巧也发展了，同时也一步步地变得枯燥无味了，久而久之，人们不满足了，然后又回到民间去吸取新的素材。音乐史就是在这样循环的状况下向前发展的。"

民歌与民间音乐是各民族劳动人民的集体创作。每一首民歌都曾经过历代无数人民根据他们自己的喜爱而修改或加工过的。它有顽强的生命力，它带有它自己民族所特有的强烈的特色，它是各民族的劳动人民在斗争、劳动与日常生活中所感受到的生活印象的结晶。每一个民族，由于气候、地理、风俗、习惯、经济、政治等情况的不同，而形成不同的民族特性。这种特性也生动地表现在他们的民族音乐中，而成为所有伟大的现实主义作曲家取之不尽的最丰富的音乐宝藏。

我们中国是多民族的国家，有数千年历史，六亿人口，幅员广

大，因此在全国各地民间所蕴藏的民间音乐之丰富，是世界上没有任何别的国家可以与之相比的。一般欧洲音乐家的概念，认为中国音乐无非是五声音阶的东西，每当他们亲自到了中国之后，才发现并不如此。不但音阶、调式各种各样，而且整个中国实际上是民间音乐的海洋。

我们民族音乐遗产主要是两个方面：一方面是各地的民歌民谣；另一方面是地方戏曲（包括曲艺在内），此外还有民间乐队及乐器独奏乐曲（包括古琴及筝在内）。

在我们祖国民间音乐的海洋里，蕴藏着无尽的像珍珠宝贝一样的民歌。它们有顽强的生命力，一代一代留传下去，永远活在人民的心里与口头上，它抒写着深深埋在人民心底的心事，流露出人民纯洁而真实的感情。人民可以从民歌里得到安慰，得到鼓励与快乐。因此，人民从心底里爱它，不断地磨练它，愈磨愈光彩，以致任何大作曲家的作品都不能和民歌相比拟；相反地他们必须向民歌学习，才能有所成就。难怪格林卡说，真正创作的是人民，作曲家不过作了一些改编工作。

我想大家也熟悉像《很久以前》、《夏日最后的玫瑰》等外国民歌，但是从来没有一首外国民歌像我们自己的民歌那样深刻地感动过我。从民歌里不但可以使我们想起祖国的山河，并且想起遥远的古代。这次音乐周[1]中，蒙古歌手哈扎布的歌声使人想起无边无际的蒙古草原。从甘肃的“花儿”的音调中，仿佛我们真的看到有悠久历史的黄河上游人民的生活与自然景色。云南民歌使我们想起了美丽的西南山水。一首四川民歌手唱的迷人的云南民歌《大河涨水沙浪沙》，它引起我无限的怀念和幻想，我仿佛又亲眼看见了嘉陵江河谷两岸千年来人民的生活，那陡峭的青山，清澈的激流，甚至水底的鱼群。把这些优美的民歌与有些公式化的创作歌曲比起来，简直是天仙比癞蛤蟆。这一点应该引起我们所有作曲家的注意。

作曲家的创作源泉来自民间，他的创作加工比较多一些，复杂一些，但它不可能代替民间的创作。民间有它自己悠久的传统，也不一定能很快地接受作曲家的作品，除非他的作品真正能保持民歌特有的朴素、优美、感情真实等优点。像苏联查哈罗夫的作品，农民就把它们算作了自己的民歌。

目前有许多人谈论抢救民族音乐问题。我认为民族音乐的收集整理工作作得不少，也还应该更加强，但更重要的还是如何设法使这些仍旧活在人民的心上与口头的民歌能继续活下去，发展下去，使民间自己的花朵开得更加茂盛。这首先要依靠各地的区、乡干部与省、县及乡村文教工作负责同志们的注意和热心提倡。有许多地方对唱民歌及演奏民间乐器下禁令，认为是妨碍生产，民间艺人被认为是“二流子”，有些人都把乐器藏起来不干了。特别是盲艺人处境更不好。几年以前，发现一个瞎子阿炳，为他录了音，记了谱，后来人死了，大家觉得很可惜。殊不知在中国广大农村中不知有多少活的瞎子阿炳在过着困苦的生活，无人过问，埋藏在他们记忆里的许多民间音乐的珍宝也将不断地湮没了。

农村生活现在比以前好得多了，农村很自然地需要文化娱乐，只要各级地方政府文教干部注意提倡，爱护这些民间艺人，关心他们的生活，经常举行民歌竞赛晚会或民间音乐小型的会演，不但可以丰富人民的生活；而且可以使已有的民歌及民间音乐得到保存与发展。

地方戏曲的种类，每省少则二三种；多至数十种。它们的差别主要是音乐，每一个剧种的音乐都有它独特的风格与强烈的地方色彩。地方戏曲（包括曲艺在内），都是经过多少年代、多少无名音乐家加工磨练的结果。它与民歌不同的地方，是在于它是一种更专业化的集体表演形式。地方戏曲也是我们丰富的民族音乐遗产中的珍宝，还没有看见世界上有任何国家有这样多、这样丰富的戏剧与音乐相结合的民间艺术表演形式。戏曲音乐在发挥戏剧效果、描

绘人物性格、音乐与语言的结合以及演唱与演奏等方面，无论在技巧上与艺术上的成就都达到了很高的水平。

三

关于民族音乐形成的问题，前面已经谈了一些，我想在这里再进一步谈谈。

马克思主义认为人是社会的动物，认为世界上任何事物都不是孤立地存在的，从来就是互相关联、互相影响的。所谓“民族”，并不是种族，而是由长期历史所形成的人们的共同体。构成一个民族的要素是共同的地域、共同的语言、共同的经济关系、共同的心理素质，即民族特性，这种特性表现在音乐中就是为该民族所特有的民族音乐。

人们很容易把民族单纯认为是种族，其实世界上也不容易找到真正纯粹血统的种族。就汉族而论，多少年以前就和别的民族杂居，互通婚姻。历史传说汉族来自黄河以西，但是北京附近又发现了原始人类的骨骼，到底汉族的祖先从哪里来，还很不容易考证。

民族音乐与民族本身一样，也是长期历史所形成的，同时也不是孤立地发展着的。世界上自从有了文化，必然有交流，各国的音乐也就必然会互相交流、互相影响。近三四百年来，欧洲文化交流很频繁，发生了相互促进的作用。假如以时代划分的话，所谓前期古典派、浪漫派、印象派等，其影响从来就不是限于某一国家，但是并未因此而消灭了各国的民族特性，并且愈到后来民族音乐愈发展。所谓民族音乐的大师们，如俄罗斯的“五人团”、挪威的格里格、波兰的肖邦、法国的德彪西、捷克的斯美塔那和德沃夏克等，都是19世纪后期音乐方面的伟大人物。

我国隋、唐时代，大量外族音乐传入中国，在中国起了很大的影响。这个事实有人企图否认，认为当时的外国现在都是中国，但是天竺就是今天的印度，康国是萨马尔罕，安国是中亚细亚一个古

国，高丽、百济即今日的朝鲜，我们就不能把这些国家都算作中国。有人企图证明《霓裳羽衣曲》是中国的，但是它的原名是《婆罗门曲》，谁都知道这是印度名字而不是中国名字。

杨荫浏先生的《中国音乐史纲》253页谈到："唐人的燕乐是清乐与胡乐之间的一种创作音乐，是含有胡乐成分的清乐，含有清乐成分的胡乐。"可见当时就有"中西混杂"的问题。

唐代中国音乐不但受了外国的影响，也影响了外国。至今日本还很珍贵地保存了一部分唐代中国的音乐，不过是否变了样，那又是另一个问题。

讲到这里，某些热心于民族音乐的人们，已经有足够的理由可以断定贺绿汀是一个民族音乐的虚无主义者，"贺绿汀认为民族音乐是交流产生的，没有交流就没有民族音乐！"

应该承认上面所举的都是一些历史上的事实，并不是捏造的。世界上的任何事物从来就是互相关联、互相影响的，民族音乐也不可能不受任何外在的影响而长期孤立地发展。但是一个民族文化的形成不是一朝一夕之功，而是从原始部落时期就已经开始了的长期的过程。前面我也谈过民歌形成的过程；地方戏曲也是一样，都是多少年代的人民的集体创作，从开始起就与当地人民的语言、风俗习惯、自然环境、经济生活等分不开的，多少年来就与本民族人民的思想感情血肉相连，因而形成具有当地民族所独有的特殊民族风格。这种特殊风格随着人民的经济文化生活的向前发展也不断地得到发展与改善，同时也可能因与其他民族的文化交流而受到外来的影响，从而在自己的民族风格中增加了一些外来的因素。但是自己本民族的音乐仍然占着统治地位，仍然十分顽强而持久地存活下去。人民也有可能把外来的民间音乐原原本本地接受过来，但是也好象对自己的民歌一样，在长期的历史过程中，人民必然会根据他们自己的爱好，不断地加以修改或发展。一首外来的民歌，经过若干年之后，往往可能变得与原来的面目全非。

外来音乐与自己民族音乐开始接触时必定会产生矛盾，这是不可避免的现象，因而，产生出生硬的不成熟的作品也是必然的。但是经过一定的时间，外来的因素必然会被消化，被融解，最后汇合在民族音乐的长河中而消失其外来的痕迹。现在在我们各地的民族音乐中已分不出哪些是外来的，哪些是自己原来的，甚至在乐器方面如胡琴、琵琶、唢呐等等，虽然至今尚保持外来的名字，但是人们久已把它们当作自己的乐器了，连乐器的本身，为了适合自己民族的要求，也不知经过多少加工与修改，以致成为任何别的国家都没有的、真正地道的中国民族乐器。

四

近数百年来，在欧洲从封建社会走进资本主义社会的过程中，在科学文化方面有着空前巨大的跃进。它的进展远远超过世界上数千年来科学文化的积累，因而形成巨大的力量，向世界其他的落后地区扩张。而中国当时的清皇朝，还在妄自尊大，称所有的外国人为夷人，闭关自守，但是到了“八国联军”之后，又不得不媚外求和，以致丧权辱国。这是我们历史上坚持落后的惨痛教训。建国之后，全国人民在党的号召下向科学进军，再加上国内外客观的条件，我们进展的速度与成就之大是惊人的，可是整个文化水平，讲起来还是不高。我们固然不能妄自菲薄，但也不能骄傲自满。稍一得志，头脑就发起热来，吃亏的还是我们自己。

在音乐艺术方面，欧洲音乐近数百年来随着资本主义社会的发展，已有了很高的成就。欧洲音乐也随着其它的现代文化潮水似地涌进中国来了，因而必然会产生互相交流、互相影响，也会产生互相矛盾的现象。

“五四”以来，我们已经有了自己的作曲家参考现代西洋音乐的技术创作出自己民族音乐的作品了；也有不少的音乐家掌握了现代的西洋乐器、现代的歌唱艺术；也有了中国人自己掌握的现代

乐队，也在开始创作自己民族风格的乐队作品，这表明我们正在急起直追，努力创作自己新的民族音乐。

因此，我们中国音乐艺术目前是走进了一个历史上从来没有过的巨变时期。一方面有我们数千年积累下来的浩如烟海的丰富的祖国音乐文化遗产，有自己很高艺术水平的创作与表演，有自己独特的风格；同时，外来的现代欧洲音乐，它在科学上的成就与艺术创造，对我们又完全是个新的东西，于是就产生了尖锐的矛盾，产生了长期的激烈的争论，如“洋”、“土”的争论，科学与落后的争论等。

在争论中，完全否定自己民族音乐的人至少在口头上没有，但其内心是否真正了解、真正喜爱自己的民族音乐呢？应该承认有这样的人。他们从小就专门学习西洋音乐，对自己民族音乐不接触，不了解，于是就认为中国没有音乐，有的都是些落后的东西，当然更谈不上对民族音乐会有感情。

但是在另一方面，也有那么一些热心的、狭隘的民族排外主义者，一听见“洋”的就反感。现在是提倡民族音乐的时候，骂“洋”的，无论如何骂法反正没有人敢回击；而对自己的民族则不分青红皂白一律说是科学的，也没有人敢于起来争辩。有人说：“现在当权的都是一些洋音乐家，他们口头上都谈民族音乐，实际上是在丰富民族音乐的幌子下使民族音乐消灭”，他们“在提高与推广之下消灭民族音乐”。又有人说：“这次音乐周几分之几是‘洋’的，几分之几是‘土’的。”什么叫民族的呢？似乎凡是用“土嗓子”、用“民族乐器”才能算是民族的，此外都是“洋”的。因此有人认为这次音乐周是“洋”的压倒“土”的，是原则问题。其实正式演出的节目都是中国人自己的创作，虽然也有很多不成熟的作品，但是大家主观上都在努力追求民族风格。因此，我想奉劝热心于民族音乐事业的同志们，讲话最好还是要有分寸，不切实际的言辞是会伤害所有音乐工作者的积极性的。

我们实在太缺少有修养的理论家与有修养的作曲家，我自己也深深感到惭愧。目前大家好象都习惯于一知半解，走马上阵，侃侃而谈，莫衷一是，纵或有人出来讲些有道理的话，也可能被乱枪杀得落花流水，因此虽然有些较有修养的理论家，也就只好明哲保身，守口如瓶，于是理论工作就长期停留在落后状态。

作曲方面，在这一次音乐周上可以看出，有不少优秀作品，同时出现了不少有才能的年轻作曲家。我们对这些新生的力量应该给予充分的鼓励与培养。这是好的方面。另一方面，我们不少对西洋现代作曲技巧有一定修养的同志，对自己民族音乐钻研得不够，对新中国人民的生活气息的感染也不够深，特别是平日创作的时间与积极性都不够，因而表现在创作上有一定的局限性。同时也有在民族音乐方面很有修养的同志，但是他们对现代西洋作曲技巧的修养太差，自己在这方面可能也没有努力过，因而也就很难充分发挥他们的创作才能。当然还有另一种同志，对民族音乐接触不深，对作曲技巧也只摸个边，但是创作倒是很努力，就不免有些夹生饭，两个半瓶醋合起来还是一瓶醋，生硬搬用一些外国教条来拼拼凑凑，难怪人家骂我们“不中不西”、“中西混杂”了。不过话又得说回来，我们不可能在一个晚上就培养出一大批有修养的作曲家来，因此虽然学习得不够，我们还必须边创作、边学习。问题在于我们是否能够更虚心地向民间学习，更小心谨慎地考虑自己的作品。在这次音乐周中有些现象值得我们注意：某些改编或合唱的民歌不如原来的民歌好，某些音乐工作者改编的民歌不如民间自己改编的民歌好。什么原因呢？问题在于我们把民歌改编工作看得太容易了，没有更深入地体会每一首民歌的特殊风格，掌握它的体裁与发展的规律，理解它与人民生活的血肉联系。这样就不可能把它改编得更合乎人民的胃口，结果就不但没有加强它的效果，反而破坏了它原来的风格。当然改编民歌不可能与原来的民歌一模一样，必然要有所改变，有所发展，我们的目的应该是改编以后比原来的

民歌更优美，决不是反而没有民歌味道了。这就需要有更高的技巧与更深入的对民歌的体会，然后才有可能发挥作曲家高度的创作才能，创作出优秀的作品来。

我已经感到有人不耐烦了，感到文章的题目是谈民族音乐，但实际是提倡学习西洋。许多同志的这种民族自尊心是很可贵的。近百年来我们被帝国主义欺侮得太厉害了，以致有许多人失去了自己的民族自尊心，看不起自己的民族文化，什么都是外国的好。今天我们是伟大的新中国的人民，对自己的文化必须具有更充分的信心，这是应该的。但是，我们伟大的理想是要建设社会主义乃至共产主义的中国的新文化，这决不是单纯的民族自尊心可以解决问题的。对自己民族文化的遗产也要作客观的冷静的估计，看看哪些是好的，哪些是不好的。否则就会变得妄自尊大，固步自封，就会走清皇朝的老路。从民族音乐的遗产方面讲，我们确实可以自豪。近来欧洲的作曲家们仿佛感到民间音乐在欧洲已挖掘得差不多了，因而有许多人竞相创造新的音阶、和声、节奏等，写出许多新奇的、不易为人们所理解的音乐来，因而引起很多争论。我们完全没有走这种路的必要，因为我们数千年来民族音乐丰富的宝藏，几乎还是一片处女地，新中国的现代民族音乐尚在成长时期，作曲家在吸取自己民族音乐的营养方面，有取之不尽、用之不竭的源泉。我们有无限广阔的活动天地，有无限光明的前途。在我们自己民族音乐的基础上，作曲家创作出来的作品，将会在世界音乐文化的宝库中占据很重要的地位。

但是在另一方面，欧洲音乐在近数百年来，从单纯的民间曲调与宗教圣歌发展到艺术歌曲、各种合唱曲以至大合唱、大歌剧。在器乐曲方面也已发展成为各种形式的独奏、合奏、室内乐及至规模巨大、内容复杂的交响曲。出现了许多伟大的作曲家，创作了许多伟大的作品。同时在作曲技法上也从大作曲家们的作品分析中，形成了一系列的作曲技法理论体系，如和声学、对位学、曲体学、乐器

学等等。在乐器制造方面也已从简单的民间乐器发展成为各种复杂的管弦乐器，有各种不同的丰富的音色变化，音质优美，能达到各种不同音量变化的表情上的要求，能胜任各种复杂的演奏技巧上的变化。这一切都是由于近数百年来欧洲科学文化巨大发展的结果。我们由于长期停留在封建社会及后来的半封建、半殖民地的社会经济状况中，科学文化很落后。在音乐方面，我们虽然有世界上任何国家都不能比拟的丰富的民族音乐遗产，但是我们还没有产生像莫扎特、贝多芬、柴可夫斯基等那样伟大的作曲家，也没有自己一套完整的作曲理论体系，没有自己的培养音乐专业人才的教育制度与专业学校，连记谱法都极不准确。在乐器方面，我们虽然也有各种不同的丰富的音色变化，但是一般都是民间乐器，并没有像欧洲现代乐器那样，曾经经过许多乐器制造专家加工改良，一般都发音不准确，音域很窄，没有低音乐器。这一切都是我们落后的地方。在这方面不承认自己的落后，拒绝向人家学习，吃亏的还是我们自己。

近数十年来，特别是“五四”以后，我们在学习西洋音乐科学技术以及在表现现代思想的新的民族音乐创作方面，都有了些初步的尝试与成就，特别在解放以后数年中有飞跃的发展。但是在学习上有缺点：目的不明确，怎样学习也不明确，而且大部分音乐工作者都是自己摸索，没有经过严格的专业训练。由于以上原因，就不可能在工作中不发生问题。

学习西洋音乐科学技术的目的，是为了发展我们自己的现代音乐文化，因此首先要考虑西洋音乐科学技术中国化的问题。有些东西如记谱法，我们完全可以采用，全部西洋乐器都可以演奏中国音乐，因此我们也完全可以采用，并且可以参考这些乐器的性能来改革我们自己的民族乐器。至于和声、对位等作曲技巧理论，有些原则上有共通性，但涉及到民族风格的部分就必须我们自己想办法。和声、对位等技巧中国化问题是中国作曲家、音乐理论家很重

要的一门科学研究工作，已经有人在进行研究，这是好的。我想这也是长期的摸索探讨工作，不是一两年内可以完全成功的。在曲体学方面，一般原则大致相同，如我们的“起承转合”与西洋的“AA-BA”完全一样，他们已从简单的三段体发展成为赋格曲、奏鸣曲等复杂形式了。“曲体”是乐曲结构上的一种体裁，好象唐诗的绝句与律诗、小说中的章回体等。同是一样的奏鸣曲、赋格曲体裁，可以写出各种民族风格的作品来，我们也有人尝试写作中国风格的赋格曲和奏鸣曲。我想，我们还可以研究自己民族音乐中曲体结构与发展的规律，参考别人的原则，创造新的适合我们自己需要的各种曲体结构上的形式。

我们学习西洋的目的是学习他们在音乐科学技术上的成就，参考他们的经验与规律来摸索我们自己的规律，建设我们自己的理论体系，创造我们自己的现代音乐文化，发扬我们民族所特有的民族风格，而不是故意去模仿他们，或者硬搬一些外国的教条去改造我们的民族音乐，以致丧失或破坏了我们自己的民族音乐的特性，甚至以外国音乐代替了我们自己风格的音乐。假如我们的学习得到这样的结果的话，那就是我们学习上的失败。

但是民族音乐是发展的，不是一成不变的，特别是我们学习了一些新的作曲技巧，创作出一些新的民族风格的音乐作品，用新的乐器演奏，虽然风格完全是中国的，但一定和原来的民间乐器演奏的东西完全不相同。

在我们民族音调中，有许多很好的、现在还有用的东西，但也有些不适用了、僵化了的东西，我们必须有所选择。同时，“五四”以来，我国在各个时期的革命斗争中，都需要鼓舞军民革命斗争情绪的歌曲，这在原来的民间音乐音调中是不容易找到的。假如我们调查江西苏区时代的革命歌曲，可以发现这些歌曲的来源主要是当地民歌、日本军歌与苏联革命歌曲，其中也有类似外来风格的创作革命歌曲。抗日战争以后，歌咏运动兴起，抗日歌曲如雨后春笋，这

些歌曲也有完全是民族风格的，但是大部分都带有进行曲的形式，音调上多少带有一些外来的现代因素，《义勇军进行曲》就是一个例子。假如分析一下以上各个时期的歌曲，纯粹的民歌如《送郎当红军》等唱起来很亲切，也有些很轻松、活泼、愉快的歌曲，但是用民歌鼓励士兵的战斗情绪还嫌不够。尽管这类歌曲在陕北民歌中还有些比较好的，但比起《国际歌》、《少年先锋队》或其他苏联革命歌曲就有所不同。因此我认为在我国伟大的社会主义革命时期，让革命歌曲随着革命思想进入中国大陆，为广大的革命青年所喜爱也是很自然的；因而这些音调因素或多或少地出现在作曲家的创作中而为人们所喜爱也是很自然的。我认为这些少数的外来因素的出现，可以使我们民族音乐中增加一些新的色彩，决不可能使我们自己原来的民族音乐受到影响。这情况也和我们历史上隋、唐时代有相类似的地方。

五

关于民族乐队与交响乐队问题，也有许多的争论。有人说“中西并存，民族为主”，那意思仿佛就是中西乐队都可以并存，民族乐队应该是为主。从普及的意义上来讲，我认为应该特别重视民族乐队的组织与培养。因为民族乐器大都比较简单，容易掌握，为人民所熟悉，而且价钱便宜，容易买到。因此要组织这样的乐队不很难，一般工厂、农村、学校都有条件，可以组织业余乐队。应该号召许多作曲家为这样的民族乐队写曲子。不过还是应该以原来的器乐曲为主，改编也不能过于复杂，特别是要保持原来的风格。我认为轻工业部应该组织一些专家，调查研究所有的民族管弦乐器，首先能够统一起来，确定各种民族乐器的固定音高，制造出发音准确的各种民族管弦乐器。只有先解决以上问题，然后才能谈其它的乐器改进工作。

苏联及人民民主国家都在努力组织自己的民族乐队，并且在

不断地改良他们的乐器。苏联乌兹别克共和国的民族乐队不但演奏自己的民族乐曲，而且可以演奏像挪威作曲家格里格的《皮尔·金特组曲》那样复杂的交响乐队的乐曲，可想见他们的民族乐器性能与演奏技巧都已经发展到相当高的水平。目前我们也有一些专业的民族乐队，但是我们的乐器改良工作刚刚开始，乐器演奏性能方面局限性很大，因而要演奏稍微复杂一点的乐曲就会感到很大的困难。我们的民族乐器在音色上有许多变化，可以把我们的民族乐队发展成为既有高度的演奏水平，又能保持我们民族乐器所特有的各种音色的乐队。但这也不是一朝一夕之功，必须有那么一批有心人在乐器改革、乐器演奏技巧、乐器编配、乐曲的改编与加工等方面，长期埋头苦下功夫去钻研才能有所成就。这方面的工作我们有条件，应该积极去做。

目前各国都有自己的民族乐器、民族乐队，但是像钢琴、提琴以及交响乐队则任何文明国家都有。这些乐器也是从民族乐器发展起来的，集合了各民族最优秀的乐器，加以长期的精密的研究与改良，才成为现在这样带国际性的最进步的管弦乐队。这种乐队的乐器编制中也有来自中国的锣与钹。除一部分打击乐外，每一种乐器都有它极其复杂的技巧，演奏者必须经过长期的专业训练，具有高度的演奏水平，能演奏任何艰深的乐曲，也可以演奏任何民族风格的乐曲。由于近代乐器发展到了很高的水平，然后才有条件创作出各种独奏、合奏、室内乐、交响乐、大合唱、大歌剧等大型音乐作品，为全人类创造最丰富、最宝贵的音乐艺术财富，才能够用音乐形象高度集中而又深刻地抒发人类的思想感情。因此欧洲任何最伟大的民族音乐大师，主要的作品都是用交响乐队、钢琴、提琴等最进步的现代乐器演奏的。

从以上事实可以看出，就目前情况而言，交响乐队比我们自己现在的民族乐队在音乐演奏能力上要强得多。管弦乐队不但能演奏外国作品，也能演奏纯粹中国风格的作品。我们用这种乐队形式

创作出来的民族风格的作品，不但中国能演奏，而且全世界都能演奏。因此交响乐队是我们努力发展的方向之一，它对于发展我们自己民族音乐的文化有极其重要的作用。我们不能因为它是外来的而拒之于门外。同时民族乐队由于上述有利的条件，我们也要积极地推广改良。交响乐队与民族乐队是两种不同性质的乐队，不可能、也不应该互相排挤。交响乐队由于各方面的条件要求很高，不可能很快地发展起来，所以民族乐队不可能因为交响乐队的发展而受到影响。我们不但要有突出的专业的民族管弦乐队，而且要培养杰出的民族乐器独奏家。

六

关于地方戏曲问题，有很多的争论。一方面有些戏曲大师埋怨音乐家不帮助他们，另一方面也有许多音乐家参加戏改工作后遇到了很多的责难，碰了一鼻子灰。戏曲音乐到底哪些应该改，哪些不应该改，各人意见不同，而且任何人都可以参与其事，任意干涉，这也不是，那也不是，原封不动也不是，稍微动一点也不是，于是戏改工作者左右为难，不知如何是好。

地方戏曲的种类很多，各剧种的历史久暂、功夫深浅、水平高低等等都有很大的差别。但是形成一种剧种并能保持它一定的风格，那就不是一件简单的事情。音乐工作者一到剧团，看见他们有许多人不识谱，又没有文化，自己在哪方面都行，往往很容易产生轻视他们的思想。没有考虑到自己有多少货色，多大本领，而他们都是有几年到几十年的功夫，还有几百年上千年的传统，有多少观众拥护他们。对戏曲音乐改革工作者来讲，应该把他的工作当成极其严肃的工作。许多音乐工作者对现代音乐知识、作曲技术锻炼不够，况且现代西洋作曲技巧与地方戏曲音乐是两个从来没有碰过头的东西，一不当心就会犯主观主义的毛病，不是硬搬教条，就是全盘否定。音乐工作者对民族音乐接触不深，讲起这方面的音乐修

养来，自己比戏曲艺人差得远。因此参加这个工作时首先应该是虚心向艺人学习，充分熟悉并掌握它的特性，它的风格，分析它的优点、缺点，然后才有可能在与艺人紧密合作之下，考虑改进工作。一个真正能胜任的戏曲音乐改革工作者，除了要深刻研究地方戏曲音乐以外，还必须不断努力学习业务，并结合戏曲音乐工作，不断地锻炼与提高自己的技术水平。地方戏曲是一种综合艺术，因此音乐工作者在文学、戏剧、舞蹈、美术、政治等等方面都须有必要的基础修养。

音乐工作者虚心向艺人学习，并同他们合作是应该的，但问题是双方的，应该互相学习、互相尊重。戏改工作没有成绩的话，有时也不能全部怪音乐工作者，导演或戏曲演员假如固步自封，骄傲自满，看不起音乐工作者，工作也就搞不下去。我们要防止戏改音乐中发生错误倾向，但是也要反对保守。要珍惜我们在戏改工作中哪怕是最微小的成就。戏改音乐工作者的工作也是艰苦的，他们需要得到鼓励与帮助，过分的批评与指责就会使他们丧失信心和积极性。

地方戏曲艺人在旧社会里是受压迫的，旧社会他们没有机会学习文化，但现在他们已经是为人民所尊重的艺术家了，应该努力提高文化，学习现代的一般音乐知识，起码自己要能识谱。这样，不但可以更有效地整理自己的民族音乐，对改革地方戏曲与创造新的民间歌舞剧也将起更大的作用。

对戏曲演员的培养问题，过去的科班中有许多很好的培养与训练演员的方法，应该保留下来，但也应该批判其中不好的、违反生理条件的或是带迷信的办法。应该以有一定思想水平、有高度文化艺术修养的艺术家为标准来培养他们。在音乐方面，除了他们必须继承自己的民族音乐，获得高度的技巧以外，还必须掌握现代的一般音乐知识。利用现代音乐知识与训练方法可以更快地掌握原来的民族音乐，譬如通过提高读谱与听音的能力等来训练戏曲演

员。如果一成不变地按老规章办事，而不去注意以上这些必要的进步的措施的话，那就是在培养第二代戏改对象。这一点是应该引起培养第二代戏曲演员的负责同志特别注意的。

七

关于民族音乐问题，我在这里谈得太长了，问题也扯得太宽，不可能把所有的问题都谈到，因此必须结束。在这里应该再一次提出我所痛切感觉到的问题：就是我们太缺少有修养的音乐理论家与作曲家！我很自然地就想起了鲁迅先生。他的《阿Q正传》，我在20年以前看过二遍，但是一直到现在，仿佛印象还很新鲜。记得当时有很多新小说，虽然写的是中国事情，看起来好象是读翻译小说，连句子都是洋化的。但是从《阿Q正传》中，不但使我们对阿Q的人物性格与时代背景有很深的印象，而且仿佛我们身临其境，亲眼看见阿Q和人家打架，在墙上照出一条弯弯的影子。《阿Q正传》是地道的中国小说，在小说里使人闻到强烈的中国泥土气味。但是它既不同于任何外国小说，也不同于《红楼梦》和《水浒传》。为什么鲁迅先生能够写得如此深刻呢？唯一的原因就是他对自己本国文学与外国文学都有很高的修养。知道得多，眼界就宽了，而且掌握了一定的辩证法看问题，观察事物就会更加透彻，下起笔来自然就会不同凡响了。

我们为什么往往对一些很简单的问题总是争来争去闹个不休呢？我们为什么在音乐创作上没有出现像文学上的《阿Q正传》那样高水平的作品呢？说到底，是我们太缺少有修养的理论家了，太缺少有修养的作曲家了。因此我在结束我的文章时，向我们从事音乐工作的同志们再一次建议：我们要共同努力，加强音乐界的学术研究风气，学会运用辩证唯物主义去研究问题、分析问题，多培养出一些真正有修养的音乐理论家与作曲家来。如何才能更好地整理与发扬民族音乐遗产，也有赖于更多、更有修养的音乐理论家。

毛主席说，新的文艺应该是民族的、科学的、大众的。但是我们往往想到大众的却忘了科学的，想到了科学的又忘了民族的，我们的思想老是很片面，是什么原因呢？只怪我们没有学问，不懂辩证法，眼光太狭窄了。

本文原系作者1956年8月在中国音协一届二次理事扩大会议上的专题发言，载同年9月11日《人民日报》第7版。同年9月出版的《人民音乐》(月刊)第9期将全文转载时，作者又加写了一节(即最后的第7节)，后收入《贺绿汀音乐论文选集》。

①指1956年8月1日至24日在北京举行的第一届"全国音乐周"。

原载上海音乐出版社《贺绿汀全集》第四卷

重视作曲理论课程　提高音乐创作水平

——在全国高等音乐院校复调音乐学术会议开幕式上的讲话

丁善德

全国高等音乐院校首届复调音乐学术会议今天开幕了。这是非常值得庆贺的事情，它标志着我国专业音乐教育事业的发展和繁荣。

复调写作手法在音乐创作中越来越显出其重要的作用。17世纪以前，复调音乐盛行时期，音乐创作主要依靠复调写作手法来进行。无论是声乐曲或器乐曲都十分着重多声部的复调进行，每个声部都有独立的曲调及不同的节奏，但又相互协调默契，音调节奏丰富多采。后来主调音乐兴起，音乐创作逐渐趋向对主要旋律及和声运用的发展和探索，取得了巨大的成绩。

在主调音乐盛行和发展时期，复调音乐仍然是音乐创作中的重要因素。许多作曲家常常在丰富的和声织体中掺入复调的因素，特别是较大型的音乐作品，如交响乐，大合唱、室内乐以及各种形式的声乐重唱、器乐重奏等等，无不运用复调写作手法来丰富，充实和加强音乐作品的表现力。

在近现代的音乐创作中，复调写作手法更是广泛运用，结合丰富多采的和声语言成为表现音乐作品内容的重要手段。20世纪以来兴起的新古典主义和新浪漫主义学派，同样十分重视对复调写

作技术的探索和发展，创造了以不协和音为基础的复调技法。

复调技法早在16世纪就形成较为严格完整的教学体系。单对位法、复对位法，赋格学等教科书，几百年来一直成为学习复调技法的重要教材。许多伟大的作曲家，无不具有深厚的复调技法功底。18世纪初期的巴赫，掌握了高超的复调技法，在其优秀的复调音乐作品中，发挥得淋漓尽致。舒伯特曾经说过，他有空就要做些对位习题以提高自己的创作技巧。贝多芬在音乐创作中经常运用复调技巧使他的作品富有非凡的活力和具有惊人的表现力量。法国作曲家柏辽兹、德彪西、拉威尔等人，都由于他们具有深厚的复调技法功底而获得罗马大奖。

19世纪末20世纪初开始的现代派作曲家如施恩伯克、兴德密特、阿本贝克等，尽管创立了十二音体系等各种新的作曲技法，但他们对传统的和声及复调技法都有扎实和牢固的基础。俄罗斯、苏联作曲家斯特拉文斯基、普罗科菲耶夫、萧斯塔可维奇，匈牙利作曲家巴托克、科达伊，他们都是在掌握了传统的和声、复调技法基础上进行创新和发展的。巴托克和科达伊结合匈牙利民间音乐创作的复调风格更具特色，复调技法充分运用于各自的音乐创作中。

在欧洲的高等音乐院校，到目前仍保持着十分重视复调写作技法锻炼的传统。尽管现代创作手法风靡一时，但在入学考试中，严格对位法，仍然是重要的考试科目。我于1947年去法国留学时，自以为一切作曲理论的基本技术都已基本掌握，重点是学习作曲。谁知第一天上作曲课，老师欧朋(Tony Aubin)听了我演奏自己的作品后，就指出必须再学对位法和赋格学，加强复调写作技巧的锻炼。这样，我第一年就以学习对位、赋格为重点。老师加隆(Noël Galon)十分强调实践，上课时讲解不多，主要是修改大量的习题。期终的赋格结业考试，学校非常重视，规定每人一间教室，自备面包，从早晨6点一直到晚上12点，不准外出，将教室门上锁，要根

据命题完成一首赋格曲，这真有些像中国科举时代考状元的架势。

美国作曲家格什温、科普兰，德籍南朝鲜作曲家尹伊桑先后都在巴黎留学，学习严格的对位法、赋格和作曲。尹伊桑和我是先后同学，而且是相同的老师，他们对严格对位法和赋格写作都有扎实的基础，为他们各自在音乐创作中的创新具备了条件。

无论是在古典主义、浪漫主义、印象主义，新古典主义、新浪漫主义以及各种现代流派的音乐创作中，真正有成就的优秀作品，都离不开复调音乐的影响。复调音乐这门学科在专业音乐教学中永远不会过时。相反，正在继承传统的单对位、复对位、赋格学的基础上不断创新和发展，使复调音乐的教学随着时代的前进得到丰富和充实。

这次高等音乐院校的复调学术会议，就担负着这个重要的责任。通过学术论文，教学经验的交流探讨，互相学习，共同为提高复调音乐教材的编写和教学质量而努力，使青年一代的作曲家具有良好的作曲理论基础。要使学生们确信任何流派的作曲技法，都是离不开作曲理论这“四大件”的基本功的。不要单纯盲目模仿西方某些流派的作曲技法，或自己挖空心思带猎奇式的想出一些新花样。要理解创新不等于单纯形式上的标新立异，创新不是脱离内容和抛弃传统，不要认为怪诞就是创新，好象传统的旋律、和声、复调、曲式都可以一概加以抛弃，只求新奇的音响组合，无规律的节奏敲打，冗长而没有合乎音乐逻辑的曲式结构等等。这是对创新的误解。教师有责任指导学生走正确的学习道路，对学生的糊涂观念和错误的创作思想要敢于纠正。

有些学生对音乐作品的创新和时代精神缺乏全面的理解，认为不同于传统，破除曲式与音乐逻辑，随心所欲不合规律的作品，统统称之谓“创新”，有的无目的地创造了许多奇怪的记谱法，弄得错综复杂，看他的谱子先要阅读一大堆文字说明，还有的无必要地改变乐器的定弦高低，甚至要特别制造新的乐器，新的特别演奏人

员，新的演奏方法等等。总之五花八门，随便乱来，统统以“创新”或“新派”作为挡箭牌，教师对此毫无办法。说不行吧，学生会说你反对“创新”，迂腐保守，说行吧，自己又不同意，只得勉强说“好”，这是不负责任的迁就。教师要敢于批评，指出学生的错误思想，指导学生在学习期间，必须努力掌握传统的作曲理论基础技术，作曲上的创新，不是无目的无规律的，要根据作品内容的需要，符合音乐艺术性和可听性，在继承传统的基础上发展和创新。

音乐作品应该表现人类丰富的思想感情和反映人民生活的精神面貌，使作品富于生活气息和时代性及民族性。要让学生懂得传统的单对位、复对位、赋格等复调写作教学，实际上是对创作技巧提高的一种技术性锻炼。欧洲音乐院校对作曲技术理论课程着重实践，就是强调锻炼。这种技术锻炼非常重要，我在巴黎音乐院学习时每星期要做七十多条对位习题，回国后我教对位法时也要给学生每周做36条习题，多做习题大有好处，能提高创作技巧。有些学生不喜欢做习题，觉得枯燥，要听老师在课堂上多讲理论，理论知识一大堆，动手做习题却错误百出，这种重理论轻实践的思想是不对的。作曲理论基础课技术性很强，对传统的教学系统和规则，不要随便打破，搞教学改革，建立“民族化”的体系要慎重。作曲理论基础课是锻炼创作技巧的课程，不是作曲课，不要过早的要求自由和创新。我国高等音乐院校在作曲理论“四大件”教学方面是有成绩的。一般都很重视技术性的锻炼。我们有很多学生去国外留学，大部分学生对这些课程经过考试后可以免修。

我们这次学术会议还有一个重要的使命，就是在交流探讨的基础上进一步提高复调音乐课的教学质量。要继承传统同时发展和提高，稳步地建立我国的复调音乐学派和教学体系。中国民族音乐的传统，从古代起就是以曲调优美、旋律动听为主要特点的。民间音乐就存着多声部进行的例子，多声进行的复调音乐是适合发展我国民族音乐特色的。

通过这次学术会议的交流探讨，我相信我国高等音乐院校的复调音乐教学一定能得到进一步提高和发展，共同为建立具有中国特色的复调音乐教学体系作出贡献。祝全国高等音乐院校首届复调音乐学术会议取得圆满成功。

原载《音乐艺术》1989 年第 1 期

音乐学基础理论

杜鹃文学在音乐中的反映

钱仁康

鸟歌是自然界最美的音乐，也是最早进入音乐的天籁。早在1300年前，武则天就因宫中养鸟能作人言、常称“万岁”得到启发，创造了《鸟歌万岁乐》。后世演奏各种乐器的音乐家都喜欢用乐器来模拟鸟歌和鸟语，琴曲和琵琶曲有《平沙落雁》，筝曲有《嘤啭黄鹂》，二胡曲有《空山鸟语》，管子曲有《雁落沙滩》，笛曲有《黄莺亮翅》，唢呐曲有《百鸟朝凤》。西方音乐家大约从中世纪开始就注意到了鸟歌的音乐性，并在作品中加以模仿。14世纪时，法国作曲家让·瓦扬作有《小鸟经文歌》，德国晚期恋诗歌手瓦尔肯施泰因(1377～1445)作有《五月》歌，都在声乐作品中模拟鸟语。到了17～18世纪，描写小鸟啼啭的键盘乐曲更是风行一时。现代法国作曲家梅西昂醉心于研究鸟语，为了获得精确的鸟类学知识，他悉心研究和记录了许多国家和地区的鸟歌的节奏和音高，并直接用鸟歌和鸟语作为音乐素材，创作了《小鸟觉醒》(1953)、《奇异的鸟》(1955～1956)、《鸟名录》(1956～1959)、《园莺》(1972)等乐曲。

各种飞鸟中，杜鹃的啼鸣特别富于音乐性，因为它有固定的音高和节奏。自然界的各种天籁中，富于浪漫色彩的鹃啼声特别能够激起诗人和音乐家的创作灵感。古今中外都有大量吟咏杜鹃的诗

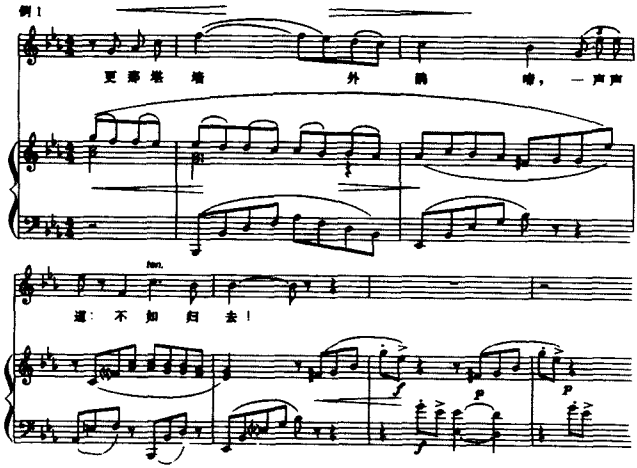
歌和为这些诗歌谱曲的歌曲。世界各国和各民族都流传着许多关于杜鹃的神话、传说和典故，丰富多彩的杜鹃文学，就是这样产生的。

一 “不如归去语，亦自古来传”

杜鹃之名，来源于传说中古代蜀国国王杜宇。据汉扬雄《蜀王本纪》：杜宇“自立为蜀王，号曰望帝”，其时约在周末。望帝教民务农，很有一些政绩。后因鳖灵决玉垒山以除水害，望帝委以政事，并效法尧舜禅授之义，把帝位让给鳖灵后隐于西山；一说望帝与鳖灵之妻通奸，自惭德薄能鲜，才禅位隐退的。当时正值阳春二月，蜀人闻鹃鸣而悲望帝；并传说鹃是望帝的化身，因称鹃为杜鹃，又名杜宇。这就是古诗所说的“中有一鸟名杜鹃，言是古时蜀帝魂”（鲍照《路难行》）；“庄生晓梦迷蝴蝶，望帝春心托杜鹃”（李商隐《锦瑟》）。杜鹃鸣声凄厉，四声一度，相传其鸣若曰“不如归去”。据南朝宋人刘敬叔的志怪小说集《异苑》说：有人山行见一群杜鹃，聊学之，呕血便殒。人言此鸟啼至血出乃止，故有呕血之事。南朝梁人宗懔的《荆楚岁时记》也说“杜鹃初鸣，先闻者主别离。学其声，令人吐血；”并说“厌法但作狗声应之”，意思是只要学狗叫就能化解。

由于我国长期以来都把杜鹃的啼鸣听作“不如归去”，所以《荆楚岁时记》要说“先闻者主别离”；而在诗词中，“不如归去”就成为游子思归，或催促游子归去的词语。特别在宋人的诗词中，使用此语最为频繁。如梅尧臣的《杜鹃》诗说；“蜀帝何年魄，千春化杜鹃。不如归去语，亦自古来传”；范仲淹的《越上闻子规》诗说：“春山无限好，犹道不如归；”范成大的《湖口夜泊》诗说：“远游虽好不如归，一声鹧鸪花如洗。”朱熹和戴昺都有《不如归去》词：“不如归去，孤城越绝三春暮”；“不如归去，千山万水家乡路。”后来明李时珍还把此语写进了《本草纲目》：“杜鹃，其鸣若曰不如归去。”在后世的戏曲中，“不如归去”也是暗示游子思归或催人归去的常用语；如《西

厢记》第五本第四折有一支《落梅风》:“不信呵去那绿杨影里听杜宇,一声声道:不如归去。”韦瀚章作词、黄自作曲的《思乡》中“更那堪墙外鹃啼,一声声道:不如归去”就是套用了《西厢记·落梅风》的词句;黄自先生还在钢琴伴奏中描写了杜鹃的啼声:



《春思曲》也用了同一典故:“恨只恨不化成杜宇,唤他快整归鞭”。清初琴家庄臻凤传谱的《春山听杜鹃》虽没有明白点出“不如归去”,但凄楚的曲调仍然表现了游子思归之情;所以《春草堂琴谱》的后记说:“其高激处,益复凄绝。”王元振女士(1896~1972)用19世纪德国作曲家阿布特(1819~1885)的歌曲填词,写了《杜鹃》的歌词,她活用这个典故,独出新意,引伸“不如归去”的涵义,埋怨杜鹃催春归去:

却怪杜宇飞来何遽,踏破枝头晓露。

剔刷毛羽,彷徨四顾,振翅发吻,如催春去。

春光已难驻,休,休!不堪听汝语。

韶华如许,经几多涵煦!疾风蓦起,满地残红舞。

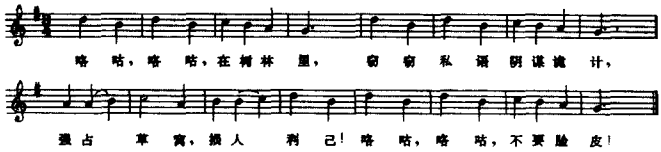
归去!归去!试问春归究何处。

归去！归去！可奈春归人凄楚。

西方没有“望帝春心托杜鹃”之说，听到的鹃啼之声，也只有“cuckoo，cuckoo”，不会想像成“不如归去”；但认为杜鹃啼声凄苦，象征着离别，却和我们中国人如出一辙。试读英国诗人阿诺尔德（1822～1888）的诗篇《迨尔西斯》第1章第57节：“我听到杜鹃临别的悲啼，穿过萧瑟的花树，来自潮湿的草地，伴随着飘摇的风和潇潇的雨：花事已经调谢，我也要随花归去。”出现鹃啼之声的音乐作品，常常暗示乡愁；例如英国作曲家戴留斯（1862～1934）的管弦乐曲《春日初闻杜鹃啼》，曲中由单簧管吹出下行小三度和大三度的鹃啼声，映带着像空谷回声一般的挪威民歌《在奥拉山谷里，在奥拉湖中》（例20），更显得有一种羁旅之思和怀远之情。

二　损人利己、不劳而获的杜鹃

早在1700年前，西晋张华撰《博物志》，就已经观察到“杜鹃生子，寄之他巢，百鸟为饲之。”雌杜鹃俟机先把巢主所产的卵吃掉，然后把自己所产的卵衔进巢中，由巢主代自己孵卵和养育。小杜鹃出壳后，也很蛮横霸道，为了自己可以独享爱抚，常把巢主的雏鸟排挤出巢。莎士比亚的《李耳王》第1卷第4场中写道：“那篱雀养大了杜鹃，自己的头也给它吃掉。”德国民歌《杜鹃》是这样唱的：



杜鹃偷人的窠，由篱雀或苇莺孵卵育雏的小杜鹃，常被看作不是真正的杜鹃。英国女高音歌唱家和作曲家勒曼（1862～1918）写过一首反映童年生活的歌曲《杜鹃》，斥责不要脸皮的假杜鹃，是不受欢迎的坏蛋：

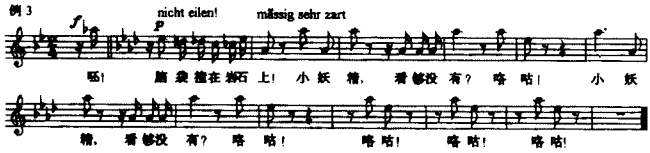
杜鹃栖息在老梨树上。“咯咕!”
不管下雨下雪。“咯咕!”
杜鹃飞越附近的屋顶;“咯咕!”
“亲爱的,我在这里,你在家吗? 咯咕!”
“我不敢为你开窗,咯咕!
也许你不是真正的杜鹃,咯咕!”
“我是真正的杜鹃,正宗的杜鹃,咯咕!
因为我是父亲的独子,咯咕!”
“如果你是父亲的独子,咯咕!
就拉紧线轴,轻轻地从门里进来,咯咕!”

早在中世纪,西方人就把杜鹃看作是魔鬼。在拉丁语中,cuculus(杜鹃)一字又可解作“懦夫”、“懒汉”或“无业游民”;意大利语则用“Fare come il cuculo”(学杜鹃的样)来比喻损人利己、不劳而获的懒汉;在德语中,“杜鹃”叫 Kukuck,而“Zum Kuckuck”(见杜鹃去吧)的意思是“滚开!”“该死的!”或“见鬼去吧”;“der Kuckuck mag wissen”(杜鹃知道)的意思是“鬼知道”;“ihm ein Kuckuck ins Nest legen”(把杜鹃留在巢里)的意是“自讨苦吃”或“埋下祸根”;英语俗语(特别是美国俗语)“cuckoo”(杜鹃)一字又可解作“傻子”或“笨蛋”,美国女作家赛珍珠(1892~1973)在《大地上的房子》三部曲中为看管破房子的人起名为 Cuckoo,就含有这种贬意;而英语“the cuckoo in the nest”(巢中的杜鹃)的意思是“夺人母爱的破坏家庭者”。

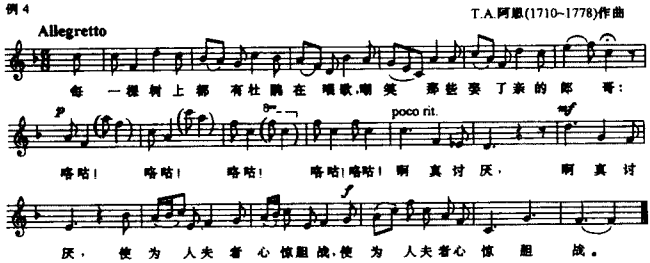
德人诗人莫里克(1804~1875)有一首《妖精之歌》,由沃尔夫(1860~1903)谱成歌曲,最后出现“咯咯”的叫声,表明妖精就是杜鹃:

半夜里守夜人叫道“妖精!”在树林里睡觉的小妖精吓了一大跳! 它以为叫声来自山谷里,是夜莺在呼唤它,或是朋友在叫它的名字。它揉揉它的小眼睛,从蜗牛壳里爬出来,像一个喝醉酒的人,

还没有完全醒过来，摇摇晃晃，蹒跚而行，穿过榛树林，走进山谷，滑过高墙，萤火虫放出光来把它照亮。“这不是明亮的窗户吗？今晚这里有人结婚；小客人坐上宴席，大厅里一片喧腾。让我来仔细瞧一瞧！”呸！脑袋撞在岩石上！小妖精，看够没有？咯咕！小妖精，看够没有？咯咕！咯咕！咯咕！咯咕！



欧洲人认为杜鹃的啼鸣是不怀好意的。莎士比亚的戏剧《爱的徒劳》第五幕第二场中有首亚马多（一个怪诞的西班牙人）唱的《春之歌》最后几行是：



波兰民歌《小杜鹃》就是利用杜鹃的讥笑来警告“鼻子朝天”的单身汉的：

1. 小杜鹃在啼叫，小伙子在寻找，他把姑娘挑选，他的鼻子朝天。

2. 孩子，我的孩子，你们何所依靠？难道只有身上穿的一件长袍？

3. 青年你别夸口，你已被人看透，你的口袋空空，你的头发蓬松。

4. 小杜鹃在啼叫，我的心儿在跳，愚蠢啊，单身汉，想找有钱姑娘。

5. 去问小杜鹃吧，它会回答你们：最巨大的财富，就是头脑清醒。

三　朋比为奸、妒贤嫉能的杜鹃

俄国作家克雷洛夫(1769～1844)的寓言《杜鹃和公鸡》说：杜鹃恭维公鸡叫得比极乐鸟(风鸟)还要好听，公鸡赞美杜鹃叫得比夜莺还要美。麻雀听了不服气说："你们互相吹嘘，喋喋不休，即使嚷破了嗓子，各自唱起歌来还都是不堪入耳的。"克雷洛夫一针见血地指出："公鸡所以要吹捧杜鹃，不正是因为杜鹃也在吹捧公鸡吗？"因此，俄语就用"Кукушка хвалит петуха"(杜鹃赞美公鸡)来比喻朋比为奸、互相勾结的无耻之徒。

法国诗人格列尔特(1715～1769)写过一首题作《杜鹃》的寓言诗，描写杜鹃因听说夜莺、云雀和画眉唱歌唱得比自己动听而气急败坏、恨得要命，用来讽刺那些妒贤嫉能的卑鄙无耻之徒。此诗由俄国诗人普列谢叶夫(1825～1893)译成俄文后，经柴科夫斯基谱写成为独唱歌曲(作品 54 之 8)：

"听说你刚刚飞出城，
你听到有什么关于我们的事情？"
有一次杜鹃向那掠鸟问。
"城市的居民都在谈论什么，
有没有谈到夜莺的歌声？
对这些事情我都很关心。"
"当他在园里唱出一个颤音，
全城的人都发出赞美声。"
"那云雀呢？"
"云雀的歌声也总能迷住很多市民。

“真的吗？他们对画眉有什么批评？
“也称赞他，即使不是全城。”
“我也许还要向你请问一声，
你听到对于我怎样谈论？”
“啊，对于你，好姐姐，老实说吧，
从没有人曾提到过一声！”
“如果这样，”杜鹃心里很气愤，
“我一定要把这口气出清，
在我有力量能够报复以前，
将一声一声叫不停。”(译词可以配谱演唱)

普列谢叶夫的译诗到此为止，柴科夫斯基为了突出鲜明的音乐形象，在“一声一声叫不停”之后增加了 18 声杜鹃的啼鸣，用大三度下行的 e—c 二音来唱“咕咕”(ky—ky)的叫声(例 15 之 3)。

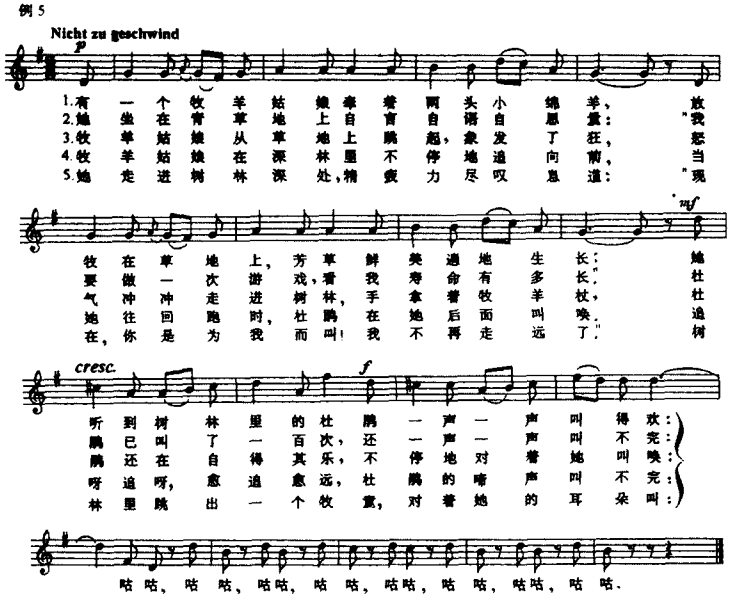
四 杜鹃的迷信

正象上述《异苑》和《荆楚岁时记》对杜鹃的的迷信一样，西方人对杜鹃也有各式各样的迷信：

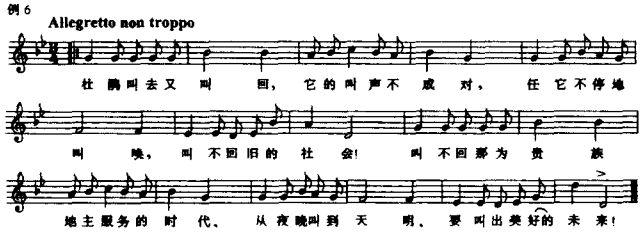
1. 民间传说杜鹃能够预言人的寿命，以及几时能交好运等等，杜鹃叫一声就表示一年。歌德在《春天的预言家》一诗中称杜鹃为“未卜先知的羽族”，他在诗中写道：

请说，我们能活到多大？
当然，我们要向你承认：
我们想做长寿的人。
咕，咕咕，咕，咕咕。

前苏联女诗人阿赫马托娃(1889—1966)写过一首诗《我曾向杜鹃发问》，问的就是“我能够活到多少年纪？”19 世纪德国民歌《牧羊姑娘和杜鹃》用幽默的笔触反映了这一民间传说。



2. 相信杜鹃成双地叫是吉利的，单声叫是不吉利的。波兰歌曲《杜鹃叫去又叫回》(J. 非磋夫斯基作词、T. 西格廷斯基作曲)说杜鹃虽然不叫双数，也叫不回旧社会，就是利用了这个典故：



3. 相信先听到夜莺叫、后听到杜鹃叫，就能得到爱情。英国诗人乔叟最早出版的诗《杜鹃和夜莺》就以这一民间传说为基础。韩德尔的第一和第二管风琴协奏曲中都有杜鹃和夜莺的唱和。海顿

的《C 大调弦乐四重奏》(作品 33 之 3)中先在第一乐章出现夜莺的歌声,然后又在第四乐章中出现杜鹃的啼鸣,可能和这一民间传说有关。

4. 相信杜鹃能够预报气候和收成的好坏,例如在树枝发芽前看到杜鹃,预示冬天气候很冷;经常在中午听到鹃啼,预示夏天气候很热;在施洗约翰节(6 月 24 日)以后还听到鹃啼,预示这一年的收成不好。

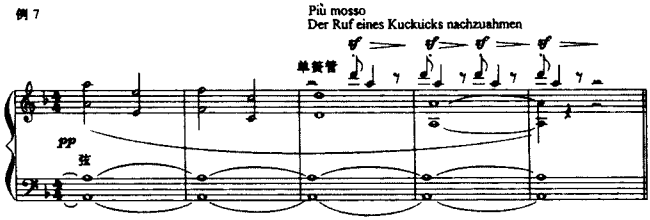
五 “快乐的杜鹃,报春的使者”

杜鹃种类繁多,体型大小不一,啼声也不尽相同;除了黄嘴或黑嘴的美洲杜鹃不会啼鸣以外,其他各地在春夏两季都可以听到鹃啼;所以在古今中外的诗文和音乐作品中,常称杜鹃为报春鸟或夏候鸟。英国桂冠诗人斯宾塞(1552~1599)在十四行诗《小爱神》中写道:

快乐的杜鹃,报春的使者,

他的激越的号声,已经吹响了三次。

马勒的《第一交响曲》第一乐章的引子描写春天早晨,自然从长期冬眠中觉醒。远处传来了号声,单簧管吹出了杜鹃的啼声:

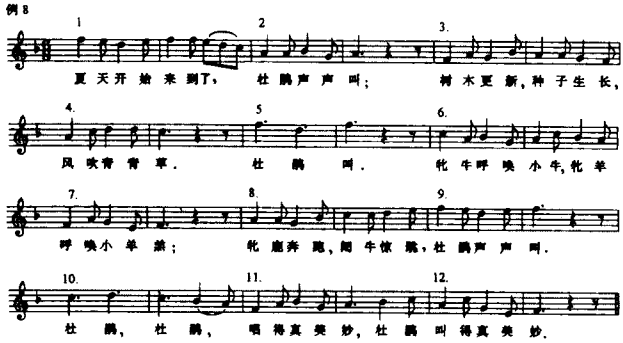


四度下行的杜鹃啼鸣的音调,不仅在整个交响曲的拱形结构中首尾相应,而且成为每个乐章的基本动机。英国作曲家戴留斯的管弦乐曲《春日初闻杜鹃啼》也用单簧管吹奏杜鹃的啼声,作为春

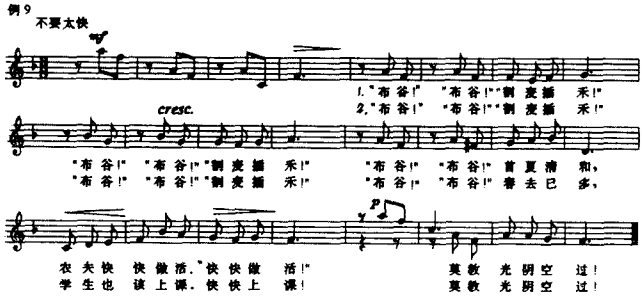
的信息，但鹃啼的音调是下行小三度和大三度。

六 夏候鸟——布谷鸟

有一种杜鹃体型较大，胸腹部的黑色横纹较细，常啼鸣于谷雨（4 月 20 日前后）以后，夏至（6 月 22 日前后）以前。13 世纪英国轮唱歌曲《夏天开始来到了》（Sumer is icumen in）中所描写的杜鹃，就是这种夏候鸟：

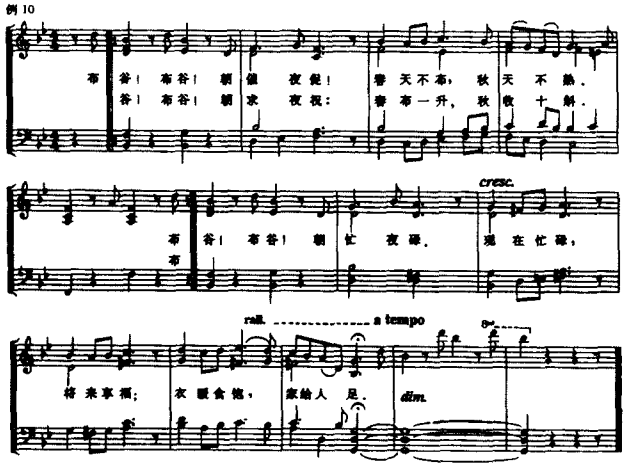


我国农家把这种夏候鸟的鸣声听作是在催人布种，因而得名为“布谷”，并把它们看作是一种劝耕的益鸟。后汉襄楷有“布谷鸣于孟夏，蟋蟀吟于始秋”之说；杜甫在《洗兵马行》诗中吟道：“田家望望惜雨乾，布谷处处催春种；”李白也有类似的诗句：“日出布谷鸟，田家拥锄犁；”张耒的《福昌官舍》诗：“卧听堂南布谷鸟，陇头细麦已青青”；陆游的《初夏绝句》诗：“纷纷红紫已成尘，布谷声中夏令新；夹路桑麻行不尽，始知身是太平人”，也都把布谷鸟的鸣声和农事联系起来。民国初年的学校歌曲有一首唐笢女士（陈寅恪夫人）作词的《布谷！布谷！》，歌词浮想联翩，把布谷鸟的鸣声不仅听作双声的“布谷”，还听作四声的“割麦插禾”和“快快做活”：



唐筼女士作词的这首《布谷》歌，实际上是根据一首德国民歌自由迻译歌词之作，这首曲调模拟鹃啼之声的德国民歌，曾被贝多芬用进了他的《第二钢琴协奏曲》(作品 19)第三乐章(详见下文)。

现代诗人刘大白(1880～1932)的《布谷》歌则把杜甫“布谷处处催春种”和李绅“春种一粒粟，秋收万颗子”的诗意结合起来，写成一首音韵铿锵的劝农诗歌，1933 年由刘雪庵谱写成一首学生歌曲，发表于《复兴初中教科书·音乐》第三册，歌中从头到尾贯穿着布谷鸟的啼声：



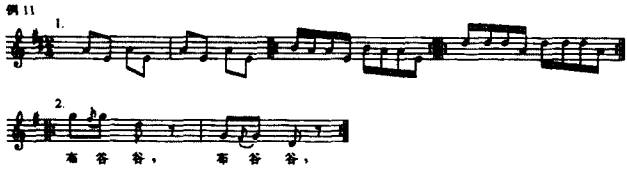
七 文学和音乐中鹃啼的象声

在我国古典文学中，鹃啼的象声是“不如归去”，但农民听到大杜鹃（布谷鸟）的啼声则是“快快割麦”或“快快布谷”。我国又称大杜鹃为“郭公”、“鹁鸪”、“勃姑”、“步姑”、“卜姑”、“拨谷”等等，都是从它的啼声引起的联想。苏东坡则别出心裁，把布谷鸟的啼声听作是“裤破”或“破裤”，他在《五禽言诗》中写道：“溪边布谷儿，劝我脱破裤”。

欧洲人的想象力不那么丰富，他们模拟杜鹃的啼声，一概唤作“咕咕”或“咯咕”。当然，各种语言文字是有区别的：拉丁语叫 cuculo，古法语叫 cucu，现代法语叫 coucou，西班牙语也叫 cucu，意大利语叫 cucco，英语叫 cuckoo，德语叫 Kuckuck，荷兰语叫 koekoek，捷克语叫 kukacka，波兰语叫 kukulka，俄语叫 кукушка，……但语源都是同一个字。

音乐中描写鹃啼的音调，古今中外不尽相同，但大体上都是同一个音调的变化和发展：

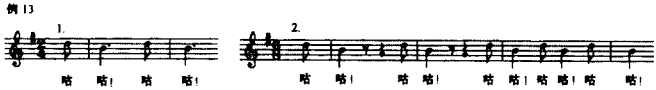
我国民间音乐常用纯四度下行的四个音符为一组，来模拟杜鹃“不如归去”或大杜鹃“快快布谷”的啼声，如唢呐独奏曲《百鸟朝凤》（下例 1）；但江西民歌《布谷》则用纯四度下行的三个音符为一组，来模拟大杜鹃“布谷谷”的啼声（下例 2）：



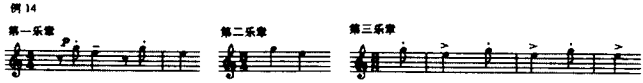
欧洲 17～18 世纪的器乐曲常用小三度下行来模拟鹃啼，并按照“咕咕”的拟声，以两个音符为一组。下列 1 为约翰·克尔（1627～1693）的《杜鹃随想曲》（1679），下例 2 为达坎（1694～1772）的古

钢琴曲《杜鹃》(1735)：

在古老的欧洲民歌中，杜鹃的啼鸣也是小三度下行；下例 1 是法国民歌《冬去春来》，下例 2 是德国民歌《牧羊姑娘和杜鹃》：

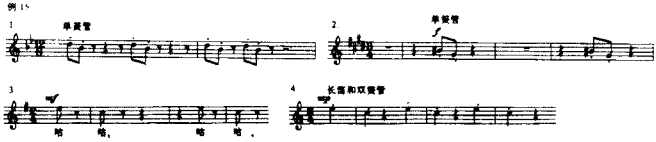


18 世纪德国和奥地利作曲家所作的《儿童交响曲》或《玩具交响曲》中常用几件模拟鸟鸣的玩具乐器，如杜鹃、夜莺、鹌鹑等，最著名的《C 大调玩具交响曲》相传为莱奥波尔德·莫扎特(沃尔夫干·莫扎特的父亲)或米夏埃尔·海顿(约瑟夫·海顿的弟弟)所作，其中玩具乐器“杜鹃”可吹 g—e 二音：

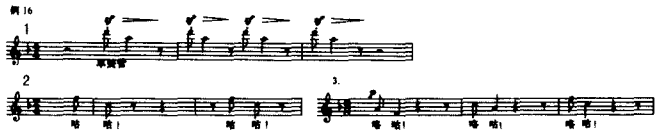


龙贝格、克尔茨和蒂勒的《儿童交响曲》以及霍普费的《圣诞音乐会》也都是 C 大调，“杜鹃”也都吹 g—e 二音；霍伊泽尔的《圣诞或生日音乐》则是 G 大调，“杜鹃”吹 d—b 二音。

在 19 世纪和 20 世纪的器乐曲和声乐曲中，一般都用大三度下行来模拟鹃啼；下例 1 是贝多芬的《田园交响曲》第二乐章(1808)，下例 2 是圣—桑的《动物狂欢节》中的《深林中的杜鹃》(1886)，下例 3 是柴科夫斯基的歌曲《杜鹃》(1883)，下例 4 是约纳森(1886～1956)的《杜鹃圆舞曲》：



但沃尔夫的《妖精之歌》(1888)(下例 2)和马勒的《第一交响曲》第一乐章(1888)(下例 1)都用纯四度下行来模拟鹃啼;阿恩的《春之歌》(下例 3)则兼用下行大三度、小三度和纯四度:



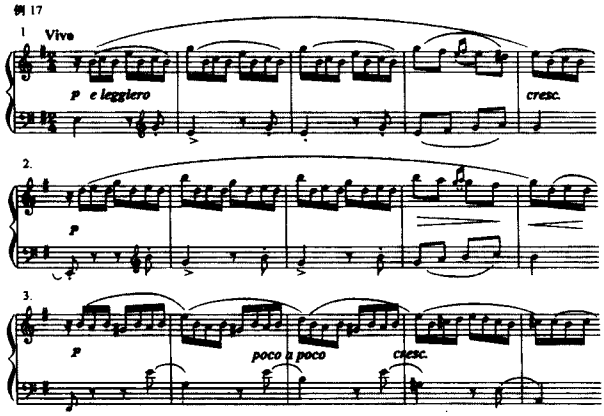
在以上器乐各例中,模拟鹃啼的乐器大多用单簧管,或用长笛或双簧管;但在梅西昂所作的《小鸟觉醒》(1953)一曲中,是用一对中国木鱼来模拟鹃啼的;布里顿为斯宾塞的诗谱曲的《快乐的杜鹃》中,则用三支小号来描写鹃啼。

八 杜鹃音乐举隅

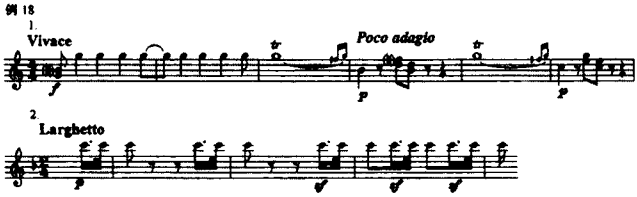
17 世纪意大利和德国作曲家常以鹃啼的音调作为主题,赋予键盘音乐以一定的标题性。意大利作曲家弗雷斯科巴尔迪(1583～1643)和德国作曲家克尔(1627～1693)都作有《杜鹃随想曲》(1624,1679),意大利作曲家帕斯奎尼(1637～1710)的 22 首托卡塔中,有一首是谐谑曲体裁的《杜鹃托卡塔》。18 世纪意大利作曲家维瓦尔迪(1678～1741)的作品第 8 号是 12 首独奏小提琴协奏曲,其中前四首是标题性的《四季协奏曲》。维瓦尔迪在第二首(G 小调)《四季协奏曲》(《夏》)的第一乐章中把杜鹃作为夏候鸟,由中提琴奏出了鹃啼之声,并称另一首 A 大调协奏曲为《杜鹃协奏曲》,采用鹃啼的音调作为基本主题。

法国巴洛克作曲家达坎(1694—1772)的《杜鹃》,是他许多羽管键琴曲中特别有名的一首。这首标题性乐曲采用单主题回旋曲的形式(A—B—A—C—A),从头至尾贯穿着鹃啼之声。回旋曲的 A 段是 e 小调(下例 1),B 段是 G 大调(下例 2),C 段是 A 大调(下例 3),鹃啼的音调是随着调性的变化而变化的;A 段是小三度下

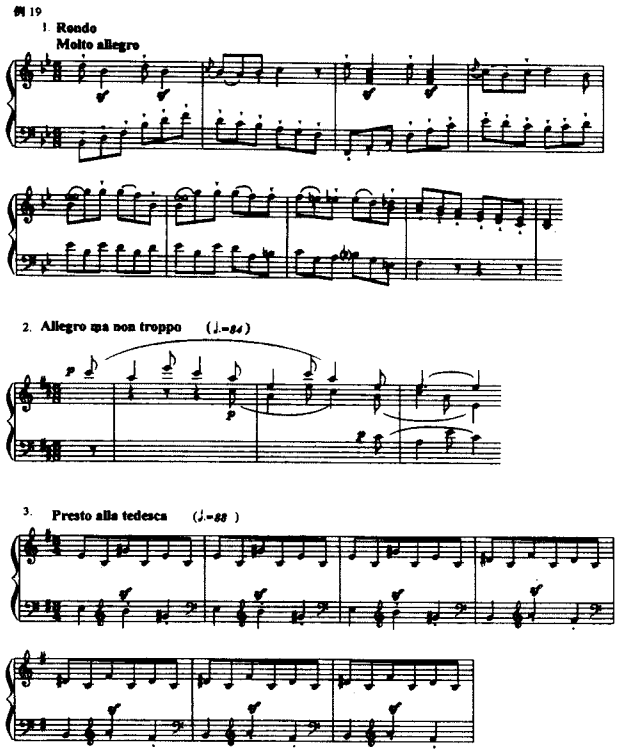
行，B 段变为大三度下行，C 段变为小六度、纯四度和纯五度下行：



古典音乐大师贝多芬热爱大自然，对鸟歌情有独钟。他不仅在《田园交响曲》(1808)第二乐章的结尾用长笛、双簧管和单簧管相继吹出了夜莺、鹌鹑和杜鹃的啼声，并在声乐套曲《致远方的爱人》(1816)第五首《春天回来了》的前奏中再次出现了夜莺和杜鹃的啼声(下例 1)，在歌曲《鹌鹑》(1803)中多次出现了鹌鹑的音调(下例 2)：



但在贝多芬的器乐作品中，出现得最多的则是鹃啼之声，下例 1 是《第二钢琴协奏曲》(1795)末乐章的“杜鹃”主题，下例 2 和 3 的鹃啼之声，分别出现于作品 28《田园奏鸣曲》(1801)末乐章和作品 79《G 大调奏鸣曲》(1809)第一乐章：



特别值得注意的是:《第二钢琴协奏曲》末乐章的杜鹃主题采自德国民歌《杜鹃》,也就是唐筼女士填词的《布谷》歌(例 9)。这个乐章是一首欢快活泼的回旋曲,采用奏鸣回旋曲式的结构,杜鹃主题先由钢琴独奏,然后按协奏的原则,马上由乐队重复演奏,它在呈示部和再现部中在同一个调(♭B 大调)上先后出现了七次,而在展开部中又由钢琴和乐队通力合作,展开了这个主题;像这样频繁地在同一调上重复同一主题,在贝多芬的作品中是极为少见的。贝多芬对他的朋友兴德勒说过:树上的金翅鸟、鹌鹑、夜莺和杜鹃是和他一起参加创作的伙伴。罗曼·罗兰认为:"贝多芬实在并没有

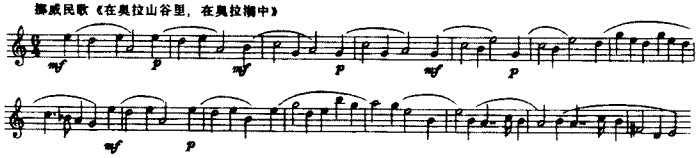
模仿，既然他什么都已无法听见，只能在精神上重造一个于他已经死灭的世界。”贝多芬所以喜欢在作品中描写鸟歌，是和他独特的心理素质和创作思维分不开的。

1886 年，法国作曲家圣－桑应大提琴家勒布克之请，为狂欢节音乐会创作了两架钢琴和小乐队的组曲《动物狂欢节》，包含 14 首小曲，每曲描写一种动物，第 9 曲描写《深林中的杜鹃》，用两架钢琴演奏浓密的和弦，描写郁郁苍苍的深林，单簧管在钢琴的背景上吹出断断续续的鹃啼之声（例 15 之 2），表现出类似“绿树阎阎草接天，已愁春尽更闻鹃”的意境，是一曲富于诗情画意的杜鹃音乐。

英国作曲家戴留斯（1862～1934）的作品常在自然景色的描绘中蕴含着脉脉深情。1912 年所作《春日初闻杜鹃啼》一曲受他的朋友格里格的影响，采用挪威民歌《在奥拉山谷里，在奥拉湖中》（例 20），抒写异国风光，单簧管吹出鹃啼之声，引起“杜宇声声唤客愁，故园何处此登楼”的满怀愁绪，是一首情景交融的音诗。

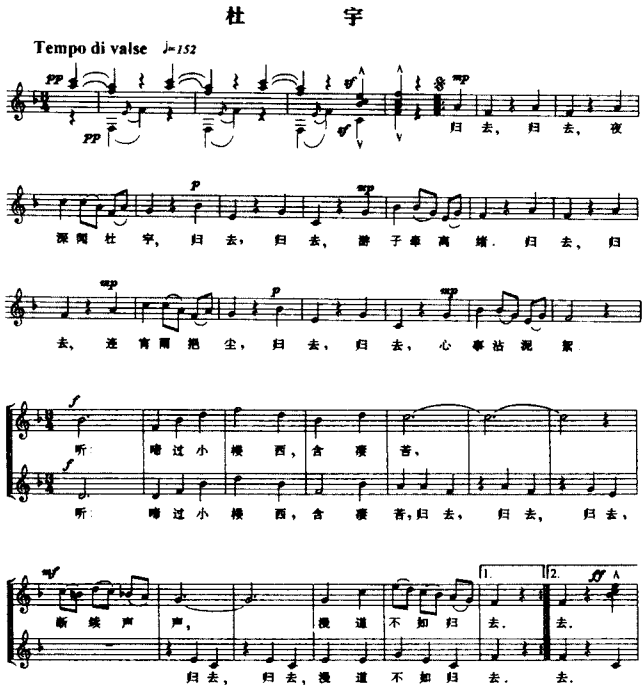
例 20

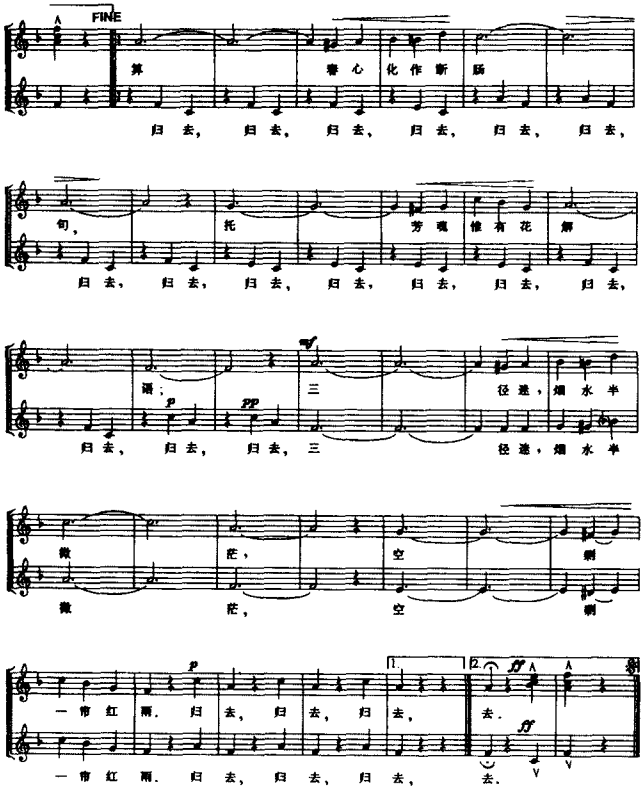
挪威民歌《在奥拉山谷里，在奥拉湖中》



1918～1930 年间，瑞典作曲家约纳森（1886～1956）在瑞典首都斯德哥尔摩放映无声电影的“金杜鹃电影院”担任钢琴配音时，创作了一首《杜鹃圆舞曲》，在悠扬婉转的圆舞曲旋律中，贯穿着鹃啼之声。此曲一出，不胫而走，并被改编成各种乐器演奏的独奏曲，成为一首雅俗共赏的标题性圆舞曲。50 年前，笔者曾为此曲填写题作《杜宇》的歌词，并把它改编成一首二部合唱曲。走笔至此，忽忆此歌，爰录之以备一格，并以此作为本文的结束。

例 21


杜 宇
Tempo di valse ♩=152
归 去，归 去，夜
深 闻 杜 宇，归 去，归 去，游 子 牵 离 绪．归 去，归
去，连 宵 雨 扫 尘，归 去，归 去，心 事 沾 泥 絮．
听 啼 过 小 楼 西，含 凄 苦，
听 啼 过 小 楼 西，含 凄 苦，归 去，归 去，归 去，
断 续 声 声，漫 道 不 知 归 去．
归 去，归 去，漫 道 不 知 归 去．去．



原载《音乐艺术》1998 年第 3 期

歌剧美初探

焦　杰

歌剧艺术的综合美

艺术的综合美，呈现在较完善的艺术综合体之中。组成综合体的各种个体之间，存在着相辅相成的关联和作用。从个体美进入综合美——多层次、多线条地塑造完美的艺术形象，其构筑完善的程度，直接关系到能否产生强烈、特异的艺术魅力，能否使综合艺术品自身具有强大生命力这个根本问题。因而，历来的伟大艺术家在追求某种新的综合美的艺术表现形态时，都十分重视对综合体的形成条件和表现功能的美学探索。他们在总体艺术构思的指导下，力求使综合体中各种因素在主导因素的作用下发挥各自的艺术优势时，做到互相结合的有机性和完整性；力求从各种艺术种类的结合中，获得一种崭新的、特殊的艺术品种。这样的艺术品种，应在反映生活和产生效果方面具有更大的艺术潜力，较之个体美的表现上更为丰富，更为强大，因而也是更高级的美——综合美。

在艺术生活中，我们也会遇到一些不完善的综合性艺术品。其缺陷主要在于：不是片面强调某一种因素的绝对支配作用，就是采取机械的、相加的或平均强化的办法对综合体中的各种个体进行拼凑，这样就必然失掉了个体间的有机联系，失掉了综合美所要求

的在风格创新上的丰富性、统一性和完善性。在这类作品中，作为构成部分的某一艺术种类，孤立地看来，也许得到了较充分的发挥，能给人以个体美的感受，然而，从整体来看，却未能发挥出综合艺术体在反映生活的广度、深度和产生艺术效果方面的巨大潜力，因而也未能造就出作为一门独特艺术品种所应有的新的美学品质——既不是用来替代其它任何艺术，也不是任何其它艺术所能替代的独立的艺术。

人们从不同角度，按不同标准对艺术进行归类和研究，是为了更好地认识和掌握各种艺术的特点、规律和相互间的异同关系，以利于自觉地扬长避短，做到在贴切、巧妙和有效地表现作品内容的同时，显示出各种艺术门类的独特的形式美的光彩。只有通过调动一切艺术技巧和物质手段，达到了内容与形式高度统一的艺术，才能具有强大的表现力；只有通过艺术表现和感染力的强烈程度，人们才能有效地验证作品的成败及其价值的高低。因此，研究、掌握各类艺术的特殊规律，详细地认识其表现生活的擅长和局限，对于综合性艺术的创作者和研究者来说，就有着特殊的意义。

戏剧艺术在自己的历史发展过程中，经过不断地提炼、革新和发展，将众多的艺术种类——文学、绘画、哑剧、音乐、舞蹈、建筑、美术、灯光效果等等，综合融化为一体，形成独特的艺术样式。由于综合融化的方式、方法不同，民族的、时代的情况的不同、利用的中心因素不同等，又形成了戏剧艺术不同的体裁类型和风格类型。如：由于叙述的材料和主要表现手段的不同，有话剧、歌剧、舞剧、歌舞剧、戏曲之分；根据表现的社会内容的不同，揭示冲突和刻划性格的方式的不同，又有正剧、悲剧、喜剧、悲喜剧、通俗喜剧（通俗喜歌剧）之分。但任何一种戏剧，都必须把握和实现它特有的综合美，否则，艺术家们在各自的艺术天地里，就无法完美、有效地展示自己的社会理想。

无论从音乐、或者从戏剧的角度来看，歌剧都可以说是最充分

地体现了舞台艺术综合性的体裁，它熔音乐（声乐和器乐）、戏剧（剧本和表演）、文学（剧诗和台词）、舞蹈、造型艺术等等于一炉。在近四百年的发展过程中，歌剧已经形成为一种有自己特殊规律的、独立的、专门的艺术。

在歌剧的发展过程中，由于各种流派、风格的产生，使歌剧艺术呈现出绚丽多姿的景象。对歌剧的内在特征和形态特征所作的分析，历来也是众说纷纭的。对此，大致可以归纳为三种意见。

第一种意见：歌剧是音乐的作品。歌剧描述形象的基本手段是音乐，其它综合手段只起从属作用。歌剧作家和理论家们应该从音乐思维的特性和倾向去探讨歌剧的形式和风格特点。音乐语言的规律，典型的音乐音调手段和曲式逻辑，仍然是歌剧艺术表现功能的基础。也就是说，歌剧的人物设置、情节安排、矛盾冲突等等，都必须首先考虑到音乐的规律和音乐美的充分体现。欣赏者进歌剧院，主要是为了获得音乐上的审美感受。歌剧演出的艺术处理，主要是由指挥负责，他是最高权威。这可谓“指挥中心”论。这样的观点和主张，姑且称之“音乐派”吧。

第二种意见：歌剧是戏剧的作品。戏剧是基础，是主体。因此，人物性格的完整性、情节的生动性、冲突的尖锐性、哲理的深刻性、生活逻辑的合理性等等都和话剧一样，是歌剧创作的根本课题，也是歌剧的思想、艺术评价的主要依据。音乐在歌剧中的地位，只不过为了使戏剧气氛和形象的个性化，能借助于音乐而获得一种比话剧更为浓烈的抒情特质而已。歌剧的舞台演出，由于运用了多种手段、特别是舞台动作仍然在其中发挥着中心作用，舞台调度更为复杂，因此，演出活动的组织者，艺术处理的最高权威，只能是导演。这可谓“导演中心论”。这样的观点和主张，姑且称之为“戏剧派”吧。

这两派（或近似这两派）有着明显分歧的意见，是自有歌剧以来就一直存在着的，至今仍未停止他们的论争，也未停止过以他们

各自的美学要求为指导所进行的各种创作实验活动。总的来看，这种论争对歌剧艺术的发展虽然起着一定的推动作用，然而，就理论概括的全面性和准确性而言，两者都存在缺陷。于是产生了第三种看法：即认为第一种意见过份强调了歌剧的音乐美（实际上是纯音乐性），第二种意见则过份强调了歌剧的戏剧美（实际上是话剧性），他们共同的问题是忽略了歌剧独特美——音乐戏剧性的综合美（可简称为“歌剧美”），而这一点正是歌剧艺术比较完满的创作原则，以及艺术家们应孜孜不倦地追求的美学理想。这样的观点和主张，姑且称之为“音乐戏剧派”吧。

然而，从创作实践来看，历史上真正成功的、具有经久不衰的生命力的歌剧，不论它们的作者是强调戏剧性的格鲁克，还是强调音乐性的莫扎特，或是两者都强调的威尔第、瓦格纳、普契尼、莫索尔斯基、柴可夫斯基，在音乐和戏剧的关系上，总的说来，都没有偏废一方，都自觉不自觉遵循了使二者相辅相成、有机统一的原则。

我们主张，在“音乐戏剧”这一总的称呼下，品种完全可以百花齐放地综合和发展。应该承认，任何一种有机结合音乐与戏剧的方式产生的体裁都可能是有生命力的，都有其存在的理由。在西方早期意大利喜歌剧和德国歌唱剧中，对话剧戏剧性发展的主要地位，后来的意大利古典歌剧完全由分曲组成，音乐结构的法则统治一切。在威尔第的后期歌剧和瓦格纳的乐剧里，又以避免音乐的终止为特征，打破了分曲形式，发展了音乐戏剧性贯串思维原则。现代的歌舞剧、音乐剧、勋伯格式的“念唱”歌剧，卡尔·奥尔夫的某些摆脱了传统形式的束缚的舞台作品，如《聪明的女人》、《月亮》等等，其构筑形式更是多种多样。我国有品种繁多的歌曲、说唱、曲艺、戏曲、民歌、歌舞等传统，在这些基础上，完全可以发展出、创造出、综合出各种不同的“音乐戏剧”。如山歌剧、民谣歌剧、歌曲剧、借鉴或模仿戏曲而写的歌剧、近于西洋大歌剧、正歌剧、轻歌剧或喜歌剧的体裁等等。从目前的情况看来，不论怎么发展，采取何种

方式进行实验，同样都应逐步提高、加强戏剧音乐的表现力和结构上的整体性，都应重视音乐戏剧不同于一般戏剧的特性的深入研究，力求做到音乐与戏剧的比较，尽管各不相同，但是都能恰到好处地实现音乐的戏剧化与戏剧的音乐化的有机结合。

综上所述，我们认为：歌剧是“音乐戏剧”的作品。歌剧的体裁形式特点对体现艺术内容的可能性和制约性，都与音乐、戏剧（话剧）、文学、绘画等等有所区别。歌剧的内形式（主题、思想、情节等的组织和结构），歌剧的外形式（艺术材料表现艺术内容的外在风貌和形态），和一般的音乐（如器乐等）一般的戏剧（如话剧等）都有所不同。简单地将她归入音乐体裁或戏剧体裁都是不够妥当的。人们欣赏她，热爱她，不仅是为了单独地感受她的音乐美或戏剧美，最主要的还是为了感受她独特的歌剧美。否则我们就无法理解为什么同一个题材可以在话剧、舞剧、音乐和歌剧等等体裁中并存。如《罗密欧与朱丽叶》，莎士比亚于 1594 年写成后，近四百年来，就先后被作曲家们写成交响乐、交响幻想曲、组曲、舞剧，而其中同名歌剧的创作和演出，就有 12 部左右。

歌剧与音乐、戏剧的关联特别密切，三者之间存在着深刻的共性，这是必须加以重视的。然而有机综合了音乐和戏剧两个基础因素的歌剧所具有的新的特质，则更应特别引起人们的注意。

为此，我们将在以下几个问题中，从不同侧面继续加以探讨。

音乐戏剧性

歌剧创造的艺术目的，仍然是塑造出歌剧式的典型环境中的典型人物形象。为此目的，历来的歌剧艺术家们，都十分重视音乐的戏剧性和戏剧的音乐性相结合而产生的音乐戏剧性形象。

“音乐的戏剧性”：意味着歌剧的音乐要能再现有着视觉具体感的人物形象和生活环境，表现规定情景中行动着的人物的内心世界。歌剧音乐不同于一般音乐（纯器乐、交响乐）之处就在于：它

来自情节、从属于情节，同时又从不断推动情节发展过程中确定了情节。因此，歌剧音乐中的乐句、乐段、曲式结构、音调的风格特色、力度、速度、调性、色彩、节奏每种细微的变化以及飞跃与休止等所形成的节奏韵律的运用，等等，都要根据行动中的人物的思想、意愿、动作、气势、气质和体现情感的、心理的戏剧性矛盾发展运动的需要，而恰当地发挥作用。这样，歌剧音乐和纯音乐之间便有着明显的体裁界限。歌剧的音乐，自然不能像交响乐那样独立自在地发展，以发挥其最大限度的形象概括能力。歌剧总谱，不是一般的乐谱，而是一部有着特定性格的人物形象的绚丽多彩的画卷，是活生生的人物的心理动作、形体动作、语言动作和音乐动作互相渗透、结合而形成的音乐戏剧性动作体系。因此，歌剧作曲家和歌剧指挥家，应该具有相当的文学戏剧知识和对歌剧舞台演出的了解。也就是说，必须懂得和掌握戏剧艺术的一般规律和歌剧的特殊规律，以便沿着音乐的戏剧化道路，到达歌剧美的理想境界。

“戏剧的音乐性”：意味着歌剧在刻划角色的思想感情和性格、表现矛盾冲突和剧情的发展过程中，使最好的抒情手段——音乐充分发挥其作用，使歌剧情节的内含实质，通过音乐的形象思维和逻辑结构进行有效的确定和展开。因此，作家在进行歌剧脚本创作时，就不能不考虑到这个极为重要的特点，就不能不改变话剧式的结构原则和方式，就不能不把戏剧冲突的高潮点孕育于情感激化的强度之中，使叙事性、戏剧性、舞台性和音乐的抒情性高度结合，使典型的创造和意境的创造水乳交融。因此，这就特别要求从事歌剧文学剧本创作的诗人和导演、舞台美术家们，应具有相当的音乐文化修养，懂得和掌握音乐艺术的一般规律和歌剧音乐的特殊规律，至少应该成为音乐美的灵敏的鉴赏家。这样才能在歌剧创作、演出的过程中，自始至终和音乐家们协调一致，共同沿着戏剧的音乐化道路，到达歌剧美的理想境界。

音乐和戏剧是歌剧的两大基本因素，这两个基本因素，形成歌

剧织体流的两根主要线条。这两根线条的贯串交织形成总体结构中的“点”和“面”。这些互相联系着的“点”和“面”在时间上和强度上达到一致的程度，是音乐的戏剧化和戏剧的音乐化以及表现主观世界的意境性和再现客观世界典型性的能否完美融合的主要标志。因此，对“音乐戏剧性”这一概念的内含进行探讨时，必然涉及到极为丰富多样的内容与形式两个方面的问题。总之，它是歌剧艺术创作在总体组合关系上，为体现艺术构思，为解决听觉形象和视觉形象的时间流程和空间转移中的素、数、质有机变化、矛盾统一的美学体现的灵魂。它概括和回答了歌剧艺术的审美和创造的独特性问题。这显然是歌剧理论研究中一个极为重要的美学命题。从各个侧面弄清这个问题，可以帮助我们更自觉地按照歌剧美的特殊规律进行创作，以创造出歌剧化的典型环境中的典型人物形象。

表现与再现、时间与空间的统一

歌剧受自己艺术材料的多样性和综合性的制约，“艺术真实”（生活真实和审美理想的总和）的美学要求，也必须通过特殊的途径加以体现。这样就产生了歌剧艺术异于别种艺术的具体的感性外观。总的说来，歌剧的内在特征是表现与再现的统一，它的形态特征是时间与空间的统一。

这里所说的“表现”，主要指艺术对主观世界的揭示，“再现”主要指艺术对客观世界的描绘。艺术中的表现与再现是相辅相成的，没有艺术的再现就没有艺术的表现，而没有艺术的表现也就没有艺术的再现；因为任何感性的再现现实的形象，在艺术作品中，都是作为表现意图的媒介的。反之，任何艺术表现的目的，都是通过生动的感性形象（再现）的塑造而实现的。对客体的再现和对主体的表现辩证统一的各类艺术，由于和对象的关系不同，体裁构筑的材料和方法的不同，它们各自的表现与再现、时间与空间关系的体现，就不可能完全一致。这种表现与再现、时间与空间的侧重和比

重的不同，自然使各种艺术的美的观照和社会作用方面有些差异。譬如戏剧艺术中的话剧是偏重、擅长再现的动态——时间艺术和静态——空间艺术的综合，语言和动作是它的主要手段。因此，比起歌剧、舞剧来说，更富于冲突的复杂性、激烈性和哲理的认识性，更加注重艺术典型的创造；歌剧是偏重、擅长表现的动态——时间艺术和静态——空间艺术的综合，音乐和动作是它的主要表现手段。因此，比起话剧来说，更富于故事情节的精炼性和感情的激发性，更加注重艺术意境的开拓。歌剧艺术各种组成因素的相互渗透和制约的综合美的审美理想，诱发着歌剧艺术家们的创作热情，在艺术实践、探索的全过程中，努力地把握好、处理好表现与再现、时间与空间、动态与静态、感性与理性、内容与形式等的辩证统一的关系。演出时自然要从可能达到的最强烈、最深刻的艺术效果出发，创造卓有成效的、生动的、完整的音乐戏剧性综合美的舞台艺术，使欣赏者在听觉、视觉以及联觉方面的活动达到平衡的态势，从而激起情感上的强烈共鸣。只有在这样的由感知、联想、情感和理智等多种心理因素互相联系、渗透、制约所形成的自由协调的美感运动中，人们才可能乐于接受歌剧的内含和意蕴。这正是我们重视对歌剧的内在特征和形态特征进行考察的本意。这是一个极为复杂而艰巨的任务，涉及到各种侧面和许多具体环节，需要逐个地加以剖析，方能较清楚地说明之。譬如，关于歌剧舞台体现的有机性、丰富性和完整性问题，历来受到严肃的艺术家们的密切注意。古斯塔·科贝在谈到瓦格纳乐剧创作及其舞台体现的革新精神和成就时，曾作过这样生动的描述："瓦格纳的乐剧的演出需要好歌唱家，但歌唱家已没有压倒一切的势力；反之，他们自身不仅须委身于音乐之中，并且须委身于剧的动作之中。他们是演出的一份子——当然是最重要的一份子，但除他们以外，剧的本身、管弦乐、舞台上画面也都是重要份子，所以一部瓦格纳的乐剧的精彩的演出，必须是面面俱到而雄辩有力的整体。必须从纯戏剧的观点来看是

表演得好，必须从纯声乐的观点看是唱得好，必须从纯管弦乐的观点看是解示得好，必须从纯声乐的观点看是演出得好，因为所有这一切的成份是互相关联的。当然，我们都知道瓦格纳是自己为自己的歌剧写作剧本的，由他的剧本上我们可以看出，他是对舞台认识极为深刻的一个伟大的戏剧家。"[1] 诚然，瓦格纳对西洋歌剧进行改革的精神和美学原则，是建立在对于歌剧艺术的内在特征和形态特征的独特认识的基础上，是对于歌剧内外部特征有机统一中所蕴藏的音乐戏剧性表现功能的发掘和运用的结果。这和瓦格纳所处的时代有关，和他的哲学思想有关，文化的传统有关，更和他个人的多方面的出众的艺术才能有关，这一切融化在一起，才能筑造出他那独特的、金碧辉煌的"乐剧"艺术之宫，给西洋歌剧艺术的发展造成巨大的历史影响。然而，他及他的崇拜者们（所谓瓦格纳派）的业绩加在一起，都还远远没有穷尽歌剧体裁的艺术潜力和歌剧艺术风貌的丰富多采。就在他的祖国，卡尔·奥尔夫（1895—1982）就以《聪明的女人》（1943）等十多部舞台作品的巨大成就，使当代德国音乐戏剧生活中，出现了又一座堪"与瓦格纳相对的整体艺术"[2] 的新高峰。

《聪明的女人》有着特异的艺术品格和艺术风貌，它充分地显示了作者音乐戏剧"路子"的宽广，手法的灵巧、色彩的丰富，力度的强大，人物形象的鲜明，意蕴的深邃，布局的别具匠心等等，都给人以极为深刻的印象。

奥尔夫如何得心应手地使这部歌剧中的语言、音响、舞蹈和戏剧运动等各种表现因素有机的结合在一起，从而创作了一部童话式的，如托·堡所描绘的"如此充满喜剧性、围绕着聪明的女人在金色的底子上去描绘并充满生命力与象征性的、完全独立的舞台作品呢？关于这类问题，奥尔夫曾经说过一段很有意思的话："这从不先写剧本，然后再按人们所说的那样去为它谱曲。两者是同时形成的：有时是文字，有时是音乐占上风，但它们始终是以某一种方

式紧密结合在一起。词和曲和场面携手并进。”(重点记号是笔者所加)正是由于这种携手并进结合的方式、方法紧密而有机,作品的音乐戏剧总体性面貌具有着非凡的清晰、流畅和完整。在这位节奏大师的笔下,人们特别鲜明地感受到他的创意的智慧,正在于他能动地掌握和创造出一种充满生命力的节奏运动的形、神纽带,使音乐、戏剧两条主干线的交织发展,在时间和强度上达到了高度的一致性,从而实现了时间——空间,表现——再现的辩证统一。这似乎是奥尔夫“总体戏剧”的审美理想得以有效体现的奥秘所在。

音乐戏剧中的“节奏”是一个含义较广的概念。它指的是综合体中各种因素在反映主客观世界的过程中,运用多种节奏的语言,将多种因素结合在一起,形成统一的音乐戏剧的节奏韵律。歌剧的“节奏运动”既反映舞台时间,又反映舞台空间;既反映舞台气氛,又反映舞台节奏(小节奏、大节奏、微观节奏、宏观节奏);既反映着角色的外部动作,又反映着角色的心理、情感等内部动作等各方面的形态。因此,音乐戏剧家们从事歌剧、舞剧、戏曲、歌舞剧、音乐剧等艺术的创作活动,对于节奏本质地把握,既需注意音乐中的节奏法,如节拍——节奏的功能和含意,又要注意文学、戏剧、舞蹈、舞台美术等各方面的节奏表现形态及其感情属性,才能有效地进行关于综合体中统一的节奏韵律的探讨和实践。在艺术创作和欣赏中,具有敏锐节奏感,对于发展人们的审美和创美的意识是十分重要的。然而,艺术中的节奏和自然界、人类社会生活中的节奏现象是紧密相关的。因此,体验节奏本质和探索节奏根源的工作,还必须向超艺术的领域的深广度方面去进行。我们把听觉对象在时间上的活跃而有规律的变化称为“听觉节奏”,把视觉对象在空间上的活跃而规律的变化称为“视觉节奏”。音乐戏剧家能否融汇而准确地把握和有效地表现宇宙的次序(时、空节奏协调运动的规律)是能否创造音乐戏剧综合美的必经途径。因为摆在创作歌剧的作曲家的面前最艰巨的中心课题是:如何解决各种因素、各个部分的

有机统一和整体结构的完整性问题。而歌剧中的各种因素和各种组成部分的内在联系，主要呈现于音乐戏剧的表情——造型的相辅相成或相反相成（对立统一）的、贯串发展的脉搏运动的过程之中。各部分及其相互之间的对比、并置、交替和交织上的有机性和秩序性，戏剧结构和音乐逻辑上的一致性，皆建立在节奏运动的基础之上，皆统一于节奏运动的形、神纽带之中。

音乐戏剧的节奏学，是一个极为复杂的美学问题。当我们讨论到歌剧的表现——再现、时间——空间的辩证统一的问题时，涉及到这方面的现象是必然的。当我们欣赏卡尔·奥尔夫《聪明的女人》的戏剧音乐时，突出地感觉到那节奏的魔力般的表现功能也绝非偶然。我们想一想，作者关于打击乐独到的组合艺术所产生的音响魅力对于人物性格刻划方面的作用；这部戏的唱词与诗白、说白的语调和节奏密度的协调关系；特性节奏类型的反复与形体动作、心理变化、场面调度和气氛的关系（如第五第九场）；尤其关于整部戏节奏骨架与该剧的总的风格——讽刺喜剧性的童话叙事体——的血肉关系。譬如，那三个令人同情的小偷的形象，他们出场的次数和时机安排是何等的顺畅、自然和有机！虽然他们是几个次要的角色，但从思想意义上看，却有着深化主题的重大作用。从宏观的节奏韵律方面看，在总共十二场戏中，其中第二、四、五、八、十等场，属于他们的场面或他们参与其间的场面就占了一半。这三个小偷顺势而出的场面，总是夸张地且歌且舞、夹叙夹议，揶揄讽刺，喜剧性格十分生动。对戏中的那位狂暴蛮横、昏庸无德的国王所治理下的国家政务、伦理道德、风俗人情，以及戏剧情节中那些是非颠倒、荒谬绝伦的事件，不断地进行着冷嘲热讽而又富有哲理意味的议论。他们的夸张、明快、热烈活跃的节奏律动，给整个戏剧涂上了浓烈的喜剧性风格色彩。这一基调的反复出现，其一，构成了对农民、国王、特别是农民女儿——善良、聪明、勇敢而镇静，从而以透明、舒展、沉着而缓慢的旋律、节奏加以体现的形象——以鲜明的

对比和衬托；其二，起到构筑整部戏主导风格的节奏架骨的作用。因而使咏叙、宣叙、说白之间的自由转换，速度、强度和色彩的变化，达到了层次分明，章法清晰，有机结合，浑然一体，使“精炼的戏剧融合体的不可分割的整体性”[3]的节奏运动的纽带充分发挥了维系和扭结的功能。它富有强大的生命力和强烈的感染力，使欣赏者在多种对比因素的并置交织的矛盾运动中得到生动、深刻的审美感受。

其实，如果我们对任何一部歌剧名著作认真分析，都能发觉到这样的贯串全剧的节奏运动的生命线（尽管它们的具体形态是多种多样的），并由它作主干形成音乐戏剧的织体流。

随着人类社会生活的急剧发展和社会思潮、文艺思潮的起伏变化，歌剧艺术也面临着流派纷峙、更迭频繁的局面。严肃的、视野辽阔的艺术家们为了寻求新的艺术形式和方法，表现新的时代精神，总是善于和勇于从迥然不同的音乐戏剧艺术的美学思想和艺术方法等方面，吸取和自己的艺术理想相通的东西，从而创作出具有时代的、民族的和个人的独特风貌的艺术品。随着歌剧综合体的因素和综合道路、方法的不断更新，歌剧的体裁界限必然不断地变化和扩大。然而，人们必需根据自己在现实生活和艺术生活中积淀的审美经验、创美的智慧和才能，遵循着表现——再现、时间——空间、动态——静态、内在特征——形态特征的有机统一的艺术规律，将古今中外的时、空艺术的丰富资料，置于“音乐戏剧性”的美学熔炉之中，为展示人民开创新时代的丰功伟绩和丰富的精神世界而加以冶炼、溶化，浇铸出风格多样的音乐戏剧之花。

性格与性格冲突

如何创造生动感人的歌剧形象？如何深入到人物丰富的内心世界去把握那稳定的和本质的心理特点？如何去体验人物在不同情境中的情感性质？作曲家在运用旋律、节奏、和声、配器等去揭示

人物所处的情境和表现形象的外部形态或内在发展时，他的形象思维活动的中心点是什么？这一连串有着内在联系的问题，是必须从根本上加以探索和明确的。这个“根”就是“性格”——音乐戏剧形象的核心，“性格冲突”——歌剧情节运动的动力和基础。

独特的性格，构成独特的人物关系，产生独特的动作体系，形成独特的戏剧冲突（性格冲突）和情节运动。性格的丰富性赋予各种冲突的展开以多样性，并导致各式各样的生动的音乐戏剧场面。只有各式各样的、有着内在联系的音乐戏剧场面交相辉映，构成那丰富多彩的、充满戏剧真实性和诗意性的天地，才能有效地塑造出有血有肉、栩栩如生的人物形象。有了这样的富于性格美和生命力的人物形象，才能吸引人们去关怀他们生活的理想和遭遇，命运的变异和结局；才能随着音乐戏剧的步步进展，感受到冲突的尖锐性，领悟到事件变化的深邃意义。

在歌剧欣赏的生活中，往往遇到一种不愉快的情况：戏不引人，乐不动心。剧中人物生活的道路、命运的变异，引不起人们的关怀和同情。或是人物关系生硬，矛盾冲突不自然，不真实，内心世界干而空。或者是音乐和戏剧的交织混乱，动力不强，目的不明，失去结构上的平衡和匀称等等。总之，一般化、雷同化、概念化。出现这样的歌剧，原因固然是多方面，然而，从创作的指导思想和基本方法来看，问题似乎正出在没有真正把握住塑造独特的典型性格这个根本环节。情节运动似乎不是出自人物性格的逻辑必然，或者作者未能紧扣人物的心理活动、意识活动和精神活动的特点来构筑音乐戏剧的情节和场面，使参与戏剧事件的人物，缺乏鲜明的个性差异，冲突的内容和展开的方式当然就谈不上丰富多彩和深刻有力了。即使作者主观上还是努力的，但其结果，仍然不能将一个社会、时代值得描绘、具有典型性的人物，成功地展现在音乐戏剧的舞台上。这种现象很有必要引起歌剧工作者的关注。“性格塑造”这一重大而复杂的美学命题，需要在创作实践和理论探讨上狠下

一番功夫，才能有较快的突破和较大的进展。

当今，迅速开拓和发展着的、丰富多彩的社会生活领域，日益提高的精神生活的需要，使人们内心活动的层次不断地丰富着。生活运动的这种结构上的变化，要求我们的歌剧艺术，不能不具有相适应的新的素质和风貌，以满足人们的新的审美需要。而丰富多彩和千差万别的现实生活，皆以独特的、个别的具体形式呈现出来，艺术家通过认真地观察、体验、选择、提炼、凝聚、概括和典型化的过程，从描绘“个别”或“特殊”出发，把事物的具体形象即它的外部世界摹写下来，把事物的内在精神揭示出来，才能生动、深刻地表现事物的“一般”（普遍性），才能真正显示事物的灵魂。歌德对此极为重视，他认为“到了描述个别特殊这个阶段，人们称为‘写作’（Komppsition）的工作也就开始了。”又说：“艺术的真正生命在于个别特殊事物的掌握和描述”。[1]从歌剧创作的整体构思而言，掌握好、实现好独特性格的刻划是个特殊的美学任务。高度重视对人物的心理的揭示，似乎是当代生活特点对性格刻划的美学要求的必然结果。作曲家所运用的戏剧音乐力量，最易打开人物心灵的窗口，让人们看到那独特而复杂的内心活动，听到那细致而丰富的脉搏跳动的韵律，感受到人物心理层次变化运动中所闪烁的情绪、情感、意志的火花。作曲家和戏剧家从不同的侧面，以不同的手段和方法对性格的结构因素（如：信念、兴趣、智力、意志、情感和气质等）具体地加以揭示，特别是对于事件发展和主人公命运起着主导作用的性格素质，必须在相当的场面中，运用心理的、情感的“放大”和“特写”的艺术手法，在情景交融、抒情性和戏剧性有机结合基础上，细致、充分和有效地予以呈示，这对一个人物的形象塑造，甚至对于一部歌剧的成败来说，都具有特殊性的决定性的意义。因此，许多歌剧大师，在构思、创作这一类的场面时，总是千方百计、费尽心血地实践着、探索着，不达预想的美学效果决不罢休。贝多芬一生只写了一部歌剧《费德利奥》。从 1803 年初稿完成，到 1814

年最后一次改作，却经历了十多年之久的时间，仅仅是男主人公弗洛雷斯坦在第二幕开始时的咏叙调和咏叹调场面，前后易稿竟达16次之多！足见在大师的笔下，对此也是不辞切磋琢磨，以收精益求精之效的。

在西洋歌剧的历史画廊里，展现着不少颇为生动的人物肖像群，而占有中心地位者莫不是那些有着独特的精神性格的画幅。他们确实显示出一种诱人的、光彩夺目的艺术魅力，吸引着人们对歌剧艺术的热爱。

在悲剧、抒情悲剧中，在正剧中，在喜剧、抒情喜剧中，在轻歌剧、音乐剧中，都有些美学价值较高的人物形象，可供我们进行深入分析之用。如：威尔第的奥泰罗与黛丝德蒙娜，薇奥列塔，李戈莱托与吉尔达，阿伊达与拉达梅斯，曼里科和法尔斯塔夫；普契尼的咪咪，托斯卡与卡伐拉多西，巧巧桑；古诺的玛格丽特与浮士德；比才的卡门与唐·霍塞；莫扎特的费加洛与苏珊娜，唐·爵凡尼、列波莱洛、安娜与爱尔维拉，塔米诺、帕米娜和帕帕根诺；贝多芬的列奥诺拉，弗洛列斯坦和罗科等等。还有许多大师如德国的威柏、瓦格纳、理·施特劳斯、卡尔·奥尔夫；捷克的斯美塔那、雅那切克；俄国的穆索尔斯基、里姆斯基·柯萨柯夫、鲍罗丁、柴可夫斯基；苏联的普罗科菲耶夫和肖斯塔科维奇……等等，都在塑造自己歌剧中的人物性格方面有着较高的艺术成就，有条件的话都有逐个进行仔细分析的必要。

歌剧的性格刻划问题，涉及的范围很广，几乎包括艺术创作的规律性这一全部的美学范畴在内。像艺术家的世界观、艺术观和他对现实的审美态度问题，艺术概括和个性化、典型性格与个别独特性格的关系问题，性格矛盾与主导性格（个性的突出标志）的辩证关系问题，歌剧的体裁结构与风格特点的关系，以及其它与艺术方法直接有关的问题等等，都是互相关联着，互相制约着，直接或间接关系到性格刻划的立体性、细致性、深刻性、真实性的问题。我们

之所以在这里提出这问题，主要是针对歌剧创作中仍然存在着某种程度的一般化和雷同化现象。指出：必须从性格的个别独特中，从性格的复杂矛盾的发展中来再现典型性格。从这个根本环节着眼，克服只按某种抽象的、概念的特征对主人公作千篇一律的、公式化的性格刻划；另一方面，也想强调：必须发挥歌剧艺术的特殊而巨大的表现力量——富于性格内含的戏剧音乐，揭示行动中独特人物心灵深处的激情，只有以这种激情所熔铸起来的人物形象，才能动人心魂，引起人们强烈的情感共鸣。与以上两点密切相关的，我们还指出了对有代表性的“细节”描绘的场面，对塑造人物性格有决定意义的行动和心理（感情）予以“放大”和“特写”，通过有代表性的“特征”来揭示“整体”和“本质”（心理实质和社会实质），以及从不同性格的“对比”中，揭示主要角色的独特的主导性格的问题。这两点，虽属具体方法问题，然而对于歌剧艺术的创作来说，似乎有着特殊的意义。

总之，作家在从现实生活到艺术形象的全部创作过程中，能够从塑造“性格”这个根本点出发，灵活运用歌剧综合体所提供的一切条件和造型表现手段，创造富于叙事性、戏剧性和抒情性高度融合的音乐戏剧形象，那么，歌剧才能较好地对广大人民的智慧、感情、道德和意志产生积极的影响，从而也使歌剧艺术自身得到繁荣和发展。

歌剧结构学的根本任务

戏剧冲突是戏剧艺术体现戏剧性的最高、最尖锐和最集中的形式。它不仅是作品思想内容的灵魂，同时又是作品的艺术形式、题材和结构发展的基础。没有冲突就没有戏剧。这一点，对歌剧艺术来说同样如此。不能设想，一部成熟的歌剧可以没有事件，没有矛盾冲突，没有通过生动的、精炼的合乎生活逻辑和艺术真实的情节运动。显然，从说明→进展→必需场面→高潮到结局这一完整的

情节运动的规律，也是歌剧结构的基本框架。但是这绝不应成为一套死板的公式，而应该成为一种富于特色的和富于生命的结构逻辑。在前面，我们所描绘过的那种完美的音乐戏剧织体流，犹如一条壮丽秀美的艺术长河，气象万千，跌宕起伏，或风平浪静，或波滔滚滚，迂回升腾，浩浩荡荡，涌流不息，朝着激情的海洋——音乐戏剧的顶峰——奔腾前进。这样的美学要求反映在构筑术方面，特别是对作曲家提出了必须处理好各种因素之间的关系，除了像确立局部与局部、局部与整体的分割和联系，解决各部分之间的疏密相间、张弛对比、色彩变化、虚实相生、前后呼应、首尾一贯等等问题外，重要的是，必须创造出一条具有内在联系的、贯穿发展的音乐戏剧的高潮点系列，这是完满解决一部歌剧的艺术结构的根本问题。

"高潮"问题，在文学、戏剧、电影和音乐的理论研究中占有突出的地位，尽管对它的性质、形态、功能等有多种说法，但对它在艺术品结构中的重要性并无异议；更为重要的是，在大量的名著中，作家的智慧和才能充分体现在对"高潮"的理解和运用中，因而使他们的作品成为不朽的珍宝。这样就引起所有美学和艺术学家们的注意。关于高潮在戏剧艺术结构中的地位、作用和重要性的问题，约翰·霍华德·劳逊曾精辟地指出："一出戏的高潮是全剧的统一性的关键，自觉意志为争取实现它的目的斗争到达高潮时，即表示这个斗争已达到最紧张的程度和最大的限度。高潮是一出戏的基础动作，它决定所有先行事件的价值和意义。假如高潮缺乏强度和必然性，进展一定是软弱的，混乱的，因为它没有目的，没有任何能使冲突得到解决的最终考验。"[5] 在歌剧的情节发展运动中，能够最强烈、最鲜明地揭示人物形象，展示人物内心世界最富于激情状态的时刻，也正是在音乐戏剧的高潮之中。一部歌剧的总高潮，由该剧的各幕或各场中的大小不一的高潮点相铺垫、相推进、相衬托、相激化、相交织而形成一条有机发展的高潮点系列线体现

出来。因此，没有顺乎情势的、出色的高潮点，没有这些高潮点紧密联结融化一起而形成音乐戏剧的上升运动的态势，就根本不可能造成富于强大能量的总高潮的爆发。

在总高潮产生以前的先行事件中，在人物的相互关系和性格冲突中产生的高潮点，表现在歌剧中和表现在话剧中有着不同的形态和不同的艺术功能。这是研究歌剧艺术结构学时必须解决的一个特殊性课题。在这里，我们不拟作详尽的论述，但应简明地提出：歌剧中有各种性质的高潮点，主要的是：其一谓情感（情绪）高潮点；其二谓戏剧冲突高潮点。情感高潮点主要孕育于戏剧线条之中，受人物内部动作的催促和激化，出现于音乐线条的运动之中；戏剧冲突高潮点主要孕育于音乐线条之中，受人物外部动作催促和激化，出现于情节线条的运动之中，当这两种线条的交织，在时间和强度达到聚结上一致而形态上完满统一时，则出现音乐戏剧性的高潮性场面（这大多是在一场或一幕戏的终场，或一部歌剧的最后一幕之中）。从歌剧声乐体裁的运用上看，情感高潮点主要在咏叹调或其他形式的独唱歌曲中加以体现。属于二人以上或群众性的抒情场面中，某些重唱和合唱也具有体现情感高潮点的功能，戏剧冲突高潮点主要在宣叙调和咏叙调性质的对唱、重唱或与合唱交织而加以体现。某些类型的歌剧，如轻歌剧、音乐剧或有些话剧成份较多的歌剧中，则主要通过对白而造成。两种高潮点的内在联系，主要是“性格”和“性格冲突”的心理的内含和外延。因此，我们说这两种高潮点不是彼此孤立的，而是相辅相成、互为因果、相依为命的关系。它们，特别是感情高潮点，是歌剧人物心理、性格放大的特写镜头。是情节运动的力点和光点，是画龙点睛之笔，是音乐戏剧的以情为主，情、理、形、神浑然一体的结晶。所以，在所有出类拔萃的歌剧作品中，在这方面都是力求处理得妥当贴切而成效卓著的。普契尼的歌剧《托斯卡》就是杰出的范例之一。如在第二幕的音乐戏剧结构中，作者运用了生动有效的宣叙调和咏叙调性

质的对唱、重唱，在乐队紧密配合下，牵动着情节线的迅速发展，由于矛盾冲突的尖锐性和速变性，音乐中灵活地、鲜明地、对比强烈地出现了许多戏剧冲突激烈的句子和小单位，使情节线富于动力感地跌宕起伏地伸展着。在此基础上，在节奏运动的形、神纽带推动、贯串的作用下，一个高潮点的系列呈现在浪涛涌进的音乐戏剧的织体流之中。

戏剧冲突的高潮点和音乐抒情的高潮点系列的自然产生、合理布局、逻辑发展，尤其是二者内在的有机联系和互相呼应，是使一部歌剧结构严谨、富有说服力的必要条件之一，也是歌剧之所以成为“歌剧”的基本风格特征之一。一切成功的歌剧作品，无不以各自的方式实现了这一原则。

总之，歌剧作为多种表现手段合成的艺术体裁，在理论上和实践中都必须以综合美为基础，以音乐戏剧性为关键，以塑造个性化人物形象为根本，把握好表现——再现、时间——空间、动态——静态、强——弱等的节奏韵律，有效地实现音乐戏剧整体结构的有机性和完整性这几点，就基本上可以遵循着歌剧特有的艺术规律，在创造和表演中充分而恰当地发挥音乐与戏剧这两种主要手段的潜力，使它们在塑造人物性格、描绘环境气氛、推动剧情发展、制造高潮系列等方面，各自扬长避短，互相辉映衬托，形成歌剧所应有的独特的艺术表现力，达到以情为主，形、神、情、理有机交融的审美境界。这样的歌剧（创作和演出）方能具有强大的美学生命。

以上关于歌剧美的探讨，只是一个初步的、相当粗浅的尝试。还有许多问题（如风格问题，题材和歌剧脚本的创作问题，歌剧舞台表导演艺术问题，时代性和民族性问题以及中国歌剧特殊的艺术风貌的问题等），本文尚未涉及。对歌剧美的探索任务，似乎带有牵动艺术全局的性质，本文仅属抛砖引玉，如能引起人们对歌剧美的探讨和歌剧艺术的繁荣发展的关注，笔者就感到莫大的欣慰了！

此文曾在上海歌剧院编印的内部刊物《歌剧舞剧艺术资料汇编》上连载。此次公开发表时由本刊编者作了删节。

①《西洋歌剧故事全集》第 63 页，引文的着重号系笔者所加。

②③托·堡：《与瓦格纳相对的整体艺术晶》，范额伦译。

④《歌德谈话录》第 10 页。

⑤《戏剧与电影的创作理论与技巧》第 205 页。

原载《中国音乐学》1985 年创刊号

艺术的抽象与抽象的艺术

林　华

前　言

在辞书中,“抽象”一词有多解。

它的第一义被界定为是一种心理过程——撇开事物之原象,抽取其基本属性。这是人类认识活动中由低级向高级发展的必由之路。

它的第二义被解释为一种思维方式,借助概念、判断和推理的演绎取得结果。

它的第三义表示一种艺术风格,包括局部夸张,变形和全无具象。

许多论著从第一义的角度研究了艺术家与生活的关系。但在艺术发展史中,作为整个人类的一种心理活动,抽象又是如何使艺术由初级形态向高级形态演进的问题,却被研究得甚少。不少论著从第二义的立场出发,把它与形象思维相对立,从而否定了它与艺术的关系。然而,抽象思维全然与艺术创作无缘吗?这也是一个可以讨论的问题。在谈论现代艺术时,人们常常用到“抽象”的第三义。但抽象主义的美学基础是什么?它在音乐中又是如何体现的?它的技法运用特征如何?凡此种种却也是很少被细致研究的问题。

作为一篇探讨艺术与抽象关系的论文，将着重研究上述几个问题。

上篇 艺术的抽象

一、艺术史上的抽象

艺术的本质究竟应当是再现生活还是表现情感，这个问题已经争论很久了。由于这二种主张都有其合理部分和片面之处，因此任何一方都不能以偏概全，说服对方。事实上艺术是多维结构体。它既出于人们认识世界的需要，也出于情感发泄的冲动。再现性艺术和表现性艺术都起源于原始巫术文化。那时原始人还不能运用概念进行抽象思维，因此采用形象手段传递自己对世界的认识。当然，也同时在其中表示了自己对大自然的情感，当他们抓住形象这个核心，通过故事情节加工渲染时就形成了神话体系，而当他们摒弃情节，把种种巫术活动时的动作加以定型并予以程式化处理时，就形成为巫术礼仪。然而这还不是艺术，因为它并不具有审美意义。经过长期的积淀之后，诸神故事慢慢地集中到几个英雄人物身上，构成鲜明的艺术形象，叙述他们业绩的方式逐渐规范化，这才形成了一些再现型的艺术门类，如史诗、戏剧等。随着人类对大自然斗争能力的加强，巫术礼仪活动渐渐消亡，但它的形式却被保留，人们习惯以此发泄自己的种种情感，这就形成了表现型的艺术门类，如舞蹈、音乐等并由此与抽象形式结下了不解之缘，由此可见，艺术虽然发端于形象思维，但它的最终形成还得通过历史进化中的抽象运动。

很多人觉得艺术的抽象作风是现代主义者兴起来的。事实上从艺术史的最初阶段起，抽象与具象这二种作风就不断以交替变化的方式贯穿在整个发展过程之中，体现着表现与再现这二者相互对立和相互渗透的辩证关系。只是由于我们处于一个反映论和再现主义占优势的环境中，史家们有意无意地贬低种种具有强烈

表现意识的，或是具有抽象意味的艺术，使我们产生错觉。

即便是受到西方艺术史家们推崇的希腊文化时期，也只是一个留有抽象痕迹的半具象作风时期。早期抽象向具象的转变，一方面是由于生产技术发展，人们有可能在艺术活动中作更为细致的刻划，一方面也是人们所需要更多地从认知方面得到满足。这种半具象作风的最大特征是灵肉一体、人神不分，在荷马史诗中，在我国商周时代的青铜文物中都可找到例证。

可能是历史教科书上提到中世纪时都冠以“黑暗”、“愚昧”等形容词的原因罢，人们总觉得在艺术发展史上它是一个停滞阶段。不错，倘若从具象作风的立场观察，拜占庭时期的画像与希腊文化时期相比，仿佛人种退化：圣母胸部平坦、圣徒形销骨立。然而，就艺术发展而言，我们仍然有理由认为这是一种进步，人类的认识能力已从希腊式的人神混沌一元化进步到精神与物质分离的二元化。在修士们看来，希腊人把神塑为物质的东西简直是亵渎。画家们唯有把圣像作为神的象征才被允许进行创作。因此他们必须着意刻划的是人物的精神而不是血肉身躯。早期，平行复音织体采用的不是甜美的平行三度而是纯净的平行五度，它虽然使美略显贫乏、虚空，但却又使它显得神圣、严肃、纯净和超俗。

“文艺复兴”这一名称本身就说明了以往史家们的态度。对于这个全具象时代，人们已经了解甚多，无须赘述，即便是表现性的艺术也受到具象作风的影响。帕累斯特利那的弥撒中充满和谐的音响代替了哥特时期粗糙、空洞的线条堆砌，雅内堪合唱作品中的一些形象性细节描绘，例如《百灵鸟》、《喧闹的巴黎》等，也许可列为音乐史上最早使用造型手段的谱例。

巴洛克时期和古典主义时期的艺术，又转向抽象的作风。例如文学作品中又出现了类似中古时期把抽象品质拟人化的寓言写法，小说、戏剧里的人物总显得概念化而缺乏光彩。由于这一次的抽象运动是在全具象作风形成的基础上发生的，它虽然使文学作

品的形象在鲜明性、生动性上受到影响，但它亦使造型艺术在审美理想的表现上有了进一步的深刻提炼，例如伦勃朗、委拉斯开兹的画。当然，得到最充分发展的还是抽象意味更甚的建筑和音乐。

浪漫主义时代，就其精神而言，是中世纪追求崇高和完美境界的艺术特征的发扬，而就其内容来说，却又是文艺复兴时期人文主义的升华，它以强烈的个性化形象和真挚的情感发泄为特征。再现与表现这二条路线的汇合，使人类艺术史上出现了一个灿烂的高峰。

艺术的发展由抽象与具象这二条路线的逐渐分立又逐渐溶合，完成了它的第一轮回。浪漫主义之后，这二条路线又开始新一轮的分立。传统的均衡、和谐的形式美规范容纳不了这二者日益独立的发展，发生破裂。近代艺术家们经过浪漫主义的熏陶，个性得到充分的焕发，他们在艺术世界的二大体系——表现与再现——所形成的广阔空间里寻找着自己的道路。现实主义——自然主义是再现说逐步发展至极端的轨迹，唯美主义、象征主义、印象主义、表现主义则是表现说逐步发展的路线，直至抽象主义，达到了顶点。在这二条背道而驰的道路上显然表现说对近代艺术家们更有诱惑力，原因很简单，除了历史背景之外，人们妄图通过艺术认知世界的要求已不再那么强烈，艺术更重要的是给欣赏者以情感上的满足。因此，无论是克莱夫·贝尔的“艺术就是有意味的形式”，以及苏珊·朗格对它的补充“有意味形式就是表现形式”的说法还是桑塔耶纳的“客观化快感”的说法，都强调了艺术的表现性，科林伍德以一言蔽之：“艺术就是情感表现”。

综上所述就可以明白，造成艺术史上风格变迁的原因，历史背景只是外部条件，快变因素。而表现冲动和再现欲求这一对矛盾的相互对立、渗透和转化是内部根据，慢变因素。根据格式塔心理学的理论，知觉是一种简化的心理过程，审美活动中无论欣赏或是创作，都是主体对于对象的简化（参见阿恩海姆的《走向艺术心理

学》)。现代艺术直接以线条、色彩等极度简化的抽象形式表现情感,就形式美范畴而言,这无疑是合乎审美规律的。因此,抽象运动又是艺术发展内部动因的主要驱动力,它的作用值得我们重视和深思。

二、音乐发展过程中的抽象运动

抽象运动对于艺术发展的积极推动作用,在音乐艺术中表现得尤其明显。

原始人的"音乐"是各种音响信号。每种不同的发声方法和不同的音调都代表着不同的具体含义。例如在东南亚的原始部落里,祭司以虎啸般的胸音号召人们晨颂,鹅啼似的喉音表示午祷。随着现实意识的觉醒,人们才可能对这些信号进行抽象,使之成为符号,并组成体系。限于篇幅,我们不可能在这里详述种种具有具体含义的音调是如何抽象成为音列体系的。总之,它的出现是音乐艺术迈出的第一步。这或可称作原始抽象。

早期希腊音乐与生活仍然保持着极为密切的关系,例如祭祀和婚礼仪式音乐,狂欢和竞技时的酒歌、舞曲等等,这些音乐的集体性是显而易见的。但自从希腊文化晚期专业演员和歌者出现以后,单声部歌曲渐占优势。在阿里斯多芬的喜剧脚本里还留有独唱与群唱对置的痕迹,但在索福克里斯等作家的悲剧中我们更多见的是大量的独唱和宣叙调片断。至中世纪时,音乐完成了原始即兴多声织体向单声部的过渡。

表面看来,多声向单声的变化似乎是倒退,但实际上却是审美能力的深化:它使音乐的表现为更为凝练,集中在音与音的横向运动之中。格里高利腔出现之后音乐进入了线条时代,这当然是由时间艺术的特性所决定的。即使在横向进行的本身也仍然存在着抽象运动:漫长的旋律线逐渐被区分出主题和过渡等不同的成份。主题中的各种动机又成为音乐创作的核心,线条思维转为线段思维。

和弦的出现，正是各种线条在纵向撞击时偶然形成的多样化音响的典型化结果。节奏领域亦经历了抽象，缓慢的拖腔逐渐被几种鲜明的节奏型所替代。随之而来的是体裁方面的去芜存精：作曲家从丰富的民间歌舞中选出了那些最有特点、最适合当时统治者情趣的体裁编入宫廷舞曲中，并进而结构起自己的组曲。乐队则从多样化的编制组合中形成最规范的样式，这是音色领域中组合了。

至古典主义末期，音乐的程式化、格律化的进展已基本完成，我称之谓初级抽象，它形成了一套符号体系。虽然初级抽象后的音乐具有不确定性，然而人们仍可从这套符号体分析惯用语法中得到某种与具象有关联的幻象暗示，例如单簧管模拟的杜鹃啼啭等。作曲家还能通过音符在时间、空间以及音色等多维方向上的运动方式向听众传递某种语义信息，例如高音区上较亮音色的流动暗示小溪在阳光下的潺潺闪烁等。格式塔的理论把它解释为物理场、心理场与生物场的异质同构现象，因此，一连串向上疾驰的音符能够唤起听众情感的飞腾，徐徐下行的半音引起欣赏者的悲哀情绪。总之，初级抽象的符号体系仍然可能与客观世界保持某种朦胧的、微妙的联系。

浪漫主义之后，出现了一个由传统音乐向现代音乐发展的过渡时期。它的主要特征是音乐表现手段诸元素之间原有的关系被打破：或夸张和声、淡化旋律，或强调节奏、异化调式。这是一种以变形为其主要方式的半抽象。作者选择其认为最重要的部分加工渲染，而不计其馀。因此，尽管作品所映射的景象模糊朦胧，甚至怪诞而扭曲，但有品鉴能力的欣赏者仍能从中得到语义信息。在音乐艺术中这是在原有抽象基础上之再抽象，例如印象主义对色彩、原始主义对力度、新古典主义对结构的变形处理，我们或可称之谓二级抽象。

表现主义的出现，完成了浪漫主义之后的过渡路线，即有形——变形——无形。（音乐艺术中的“形”，应指通感所产生的联想

幻象。)这是彻底割断艺术作品与客观现实关系的全抽象运动,我称谓三级抽象。

在这次抽象中,色彩、力度、结构等诸表现元素的作用亦被舍弃,它们最终被归纳为一个原则,即数的关系。本世纪以来曾经出现过的种种新异调式,连同传统的各种调式,如今都被抽象成为一种模式——从传统观点看来,它或可称谓"无调式",从现代观点看来,它却又是一种新的调式,即"数序调式",这种调式上的各音所从属的并不是以某个具体的音所体现着的主音,而是一个抽象的数序。种种线条、线段,无论纵向上的和弦还是横向上的主题,都被抽象成为一种韧性的、可随意改变方向的、以数序关系连接起来的点的链环。就像和声曾经是传统音乐中处理音与音之间各种关系的宪法那样,数学关系正进一步成为把各种音响符号重新组合成体系的语法,在节奏、音色、结构等各种表现手法中起着组织作用。

数学关系,无疑是客观世界万物都含有的、最深层的内在规律。它亦同样存在于人类文明史以来的各种音乐之中,只不过它是隐藏的,受到各种其它因素——例如心理的,或是风格限定方面的牵制,不可能那么精确地表现出来罢了。然而,在三级抽象面前,一切都成了表面的,现象的,非本质的东西而被舍弃,剩下的也许就是这大千世界最精炼的提取物——秩序的美了。

三、创作过程中的抽象运动

在传统的艺术理论影响下,人们常常把抽象思维作为形式思维的对立面而加以排斥,这显然是不符合辩证规律的。

形象思维以它的直观性和可感性与抽象思维(根据抽象的第二义解,即逻辑思维)相区别,并在文艺创作中起着重要的作用,这是毫无疑义的。但既作为人类两大思维形象式之一,它又不可避免地具有思维的一般特征,即抽象运动(按照第一义解)。人类的审美活动是开展在非自觉意识这一心理层次中的横向运动,即由非自

觉的感性形式——意象——面着同一心理层次中的知性和理性形式的运动。虽然这一过程不依赖逻辑推理，但却仍然需要通过分析、比较、综合等环节，才能完成由现象到本质的直观把握。造型艺术中的所谓典型化，正是有赖于这样的过程才能完成。

许多文艺理论书中都喜欢举出巴尔扎克不得不给他笔下的资产阶级人物贵族有更好命运的例子，藉以说明艺术家是遵循形象本身发展逻辑进行创作的。然而这种说法是套不到表现艺术上去的。例如音乐、舞蹈以及书法等艺术是根本不以形象塑造为创作目标的，艺术家又如何以形象进行思考呢？这样的解释即使套在再现艺术上也是欠妥的，因为生活事件并不可能规定作品情节的发展趋势。托尔斯泰之所以修改他的《安娜·卡列尼娜》的结尾，正说明艺术家是按照自己的审美理想检验作品的。

再现艺术和表现艺术在创作思维方面各有自己的特殊性。由于人类的现实意识有着认知和意向这二方面的不同，因而审美意象就有具象和抽象这二种形式。前者由生活形象为素材，通过艺术家的提炼加工，使欣赏者主要在认知方面得到满足，而后者则以音响、线条、色彩、动作等抽象形式为材料，通过艺术家的组合编排，使欣赏者主要在情感上得到感染。因此，文学家、画家等在接触了大量事件、人物之后，可以获得丰富的创作素材，然而这一切对音乐家们却没有直接的帮助。他无法把张三的眼睛，李四的鼻子综合成一支刻划英雄人物气概的主题。当然，音乐家是应当深入生活的，但它的意义并不在于搜集素材，（文学家们深入生活当然也不仅是搜集素材）而是在于思想情绪的感染，因为他们在按照音乐逻辑处理抽象性审美意象材料时，是受到自己的情感影响的。

总之，无论是表现艺术还是再现艺术，无论是对生活素材还是对抽象符号进行加工，艺术家的思维活动仍然有着自己规律的，它虽然不是形式逻辑的抽象（按第二义解），但却是遵照美的规律进行分析、综合、概括等进行抽象运动的（按第一义解）。以音乐而言，

就是按照音乐的程式逻辑组合音符。现代许多音乐家企图否定这种逻辑而建筑起自己的音响堆砌。当然，这是否音乐艺术尚值得研究，但就以使用象抽符号表达情感而言，这无疑是最直接、最纯粹的感性化了。

下篇　抽象的艺术

一、抽象艺术的信息系统

艺术作为一种符号体系，一般说来总是载有三种信息：欣赏者根据约定俗成的符号语法，从中了解到艺术家的意趣——亦即语义信息，指作品中所描绘的事物、景象，对表现艺术来说，这也可以是指某种社会状况、文化价值等；情趣——亦即表现信息，指作品中艺术家所流露的情感状态；谐趣——亦即符号信息，指作品所显示的自身特征，如结构、比例、程式等。但这三种信息在作品中所占的比重却很少是均衡的。不同门类、不同流派的艺术会作出不同选择。通常情况下，文学、美术重视语义信息，音乐、舞蹈注重表现信息，在注重艺术认知作用的时代背景下，交响乐也会努力向听众叙述一则他们喜闻乐见的故事，然而在强调艺术即表现的现代美学思潮影响下，画家们毫不顾忌笔下的抽像似人似鬼，而是按照自己对原型的爱憎涂抹色彩。

一般人总习惯于把自己弄不明白的艺术称谓抽象艺术。有的普及读物干脆把音乐说成是一种抽象艺术。倘若根据语义信息的清晰或含糊而运用这一词的话，这样的称呼亦未尝不可，即便是只经过一级抽象的古典音乐，也已切断了音响与具象的直接联系。然而在本世纪以来所说的抽象艺术，实际上是指经局部变形处理的二级抽象和全无具象的三级抽象。由于最深度的抽象摒弃了语义，打破了传统艺术中三类信息并存的格局，因而又可被称作非传统抽象。

除了语义信息之外还有两种信息。艺术家对它们的处置仍然

是各有千秋。本世纪20年代至50年代的艺术家们主要把重点放在表现信息上。这是一种抽象表现主义。勋伯格的音乐正是这一风格的典型。听众在他绝大部分作品中找不到足以与外部世界联系的信息,例如或多或少能反映出一定社会风貌习俗的音调,或是暗示事物演变过程的节奏和力度的规律,但听众仍能获得表现信息,即作者对社会的憎厌。德国音乐美学家阿多诺指出,憎恨的发泄,驱除了人们在现实中所忍受的压抑,并从失望的返照中留恋那隐藏在绝望背后的希望。这种超脱正是抽象表现主义的审美特征。然而表现说的狂热信徒们并不以勋伯格为终极。他们对于符号体系的一切语法——无论是举世遵从的共性写作法还是自树一帜的个性写作法——都取蔑视的态度。偶然艺术、随机音乐便应运而生。符号信息之被摘除,造成了欣赏者译码的困难和作者传达意图的不畅。

与此相反,本世纪50年代之后出现了一种以符号信息规律绝对化为其创作宗旨的抽象派。在音乐艺术中则可以全面序列主义为代表。在他们的作品中,全方位的严格数学逻辑编成一层筛网,滤净了作曲者的表现信息。这类作品常使人感到不知所云,然而在仔细研究之后,人们或会感到艺术家对时空秩序的觉悟。遗憾的是迄今为止,恐怕这种类比对于绝大多数来说只能通过数理逻辑的分析进行。或许终有一日它能诉诸于听觉罢?

二、抽象艺术的技巧运用原则

现代艺术中的各种抽象艺术流派,无论它们彼此之间有着种种截然不同的差异,然而却有着一个共同的哲学背景,那就是现代的过程主义思潮。

哲学范畴中"结果"和"过程"是二个对立面。由于人生是短暂的,我们能够感到的一切是稍纵即逝的,因此"感性"被划入"过程"范畴,与此相反,理想是永恒不灭的,彼岸是终极境界,因此"理性"

被划入“结果”的范畴，当人类的生产水平还不能满足维持自身生存需要时，克制欲望便是一种高尚的美德，推崇理性也就成了传统观念的总的倾向。在以往的艺术发展中无论再现说还是表现说都离不开这个纲。理性的统帅地位使人们的“现时存在”变为“未来理想”的祭品。强调“现时”的实际存在，强调人生作为自由的、不受“结果”牵引的“过程”哲学也就应运而生。它在艺术上则表现为反理性、反规范的审美观念。它的技巧运用原则主要有如下几个方面。

(1)模糊横面层次、排除立体空间感

客观世界的种种物体，总是以占有三维空间的形式存在着的。音乐虽然不存在真实的空间，但却可通过纵向层次——背景、中景和前景——的区分，以及音程距离等手段，造成虚幻的立体空间感。在非传统抽象的音乐，尤其是全面序列化的作品中，伴奏、和声层、低音轮廓等纵向方面的传统格局被打乱。如韦伯恩的弦乐四重奏第三乐章，仅谱面一瞥我们便可发现这是一种新颖织体。虽然它是线条式的，但由于经常的交错和节奏的同步，因此它和传统的复调织体——几个不同节奏型的独立旋律对抗——并不相同。

我们的感官对于空间的感受总是在一定的范围内取得的。当这一范围扩大或缩小到常规视野之外时，或者经常地在宏观与微观之间变换，那么我们所习惯的空间秩序感就会被破坏。如晚年走向序列主义的斯特拉文斯基的芭蕾《阿贡》的片断，二、三度的近距使空间几乎无地容身。

(2)取消高潮中心、强调瞬间感受

在传统艺术中，呈示、展开和再现的横向层次与纵向上前景、中景、背景一样，这种清晰合理的秩序正是理性观念的反映。因此在抽象主义作品中，这种展开顺序亦应予以取消。高潮和终止是属于“结果”范畴的，它与强调“过程’的现代思潮格格不入。因而被淡化处置。在抽象主义的作品中，往往既无呈示又无过渡连接。无终

止旋律式的进行与不协和和声的运用，使听众难辨乐曲始终，音乐的进行就像韦伯恩所说，“总是有某种不同，然而又总是相同”。他的《钢琴变奏曲作品 27》中的第三段，发展的层次变化和进行时的中心都十分含糊。

“过程”的本质是稍纵即逝的，因此，对“过程”的强调必然导致时间的浓缩和瞬间感受的复杂化。原先必须通过陆续发展顺序才能被感受到的，现在却在一个很短的瞬间同时被感到。这种历时性向共时性的变化，在现代绘画和电影中往往因画面的堆砌和时序的打乱而显得新颖。在现代音乐中主要表现为横向上的数链，转为纵向上的叠置。勋伯格《乐队变奏曲作品 31》中的二个片段，a)是音列的三种形态的同时叠置，使感受的过程复杂化，b)是横向音列改为纵向和弦，这亦可谓时空的转化。

传统音乐中音色和力度变化的幅度，往往通过一定的时间规模才显示出来。在抽象主义的作品中，为了强调瞬间的感受，常把这种时间规模浓缩在一个单音延续的较小范围内，并使音量急剧变化，或使音色逐音更换，亦即所谓音色旋律的手法，藉此把瞬间的感受细致化。如在苏联作曲家什尼特盖的弦乐四重奏第三乐章中即可见这一手法。

(3)泯灭个性特征、否定主题价值

现代过程主义美学认为人生既是由无数琐碎片刻组成的过程，艺术家的任务也就在于使欣赏者从种种微不足道的平凡小事——而不是从为着明日理想作出牺牲的宏伟壮举——中体验它的审美意义。传统音乐中固有的主题形态在整个音乐进程中是显得太突出了。因此，在抽象表现主义之后出现的作品中，它被分化为微小平凡的音调，或是没有固定外形的某几个音的松散联系。它并不需要有什么显著的个性特征，对于过程主义美学而言，这也是不适合的，因为人们总是作为极普通的一份子而生活着的。后现代主义艺术强调是感性而不是个性，是通过感性直观把握隐藏在大千

世界背后的共性。如捷克作曲家胡萨的《大地之神》总谱中的局部，整个音乐即由无数微小的音调组成。

(4)深入微观世界、织体晶化组合

物体外部形态的多样性、随意性是构成五光十色的客观世界的基础。物体内部的分子运动是决定生命过程的关键，为了进一步与具象世界绝缘，进一步地强调瞬间，因此，在这二方面的抽象，就成了后现代主义的必然趋势。几何状的、晶体质的图案，核心化的、循环式的运动，是经过抽象之后所体现出的空间秩序和时间秩序。这二者又具有共同的特征，即对称性、互换性、链锁性。音乐艺术正是通过上述特征表现微观世界的时空秩序感的。韦伯恩后期作品中的音列设计常体现出这些原则。在结构方面，可以举出他的第二大合唱《作品 31 之一》为例，从中可以看到音列的链锁性：前一形式的末音即后一形式的始音。伴奏节奏的对称也值得注意。该作品的第二乐章采用四部卡农，由二对各以小二度音程结合的序列组成，每一声部又由同一音列的二种不同形态链锁式联为一个环节，各环构成上行或下行的移位。第六乐章也是四部卡农，但它的结构排列却不像上述那般晶体质般的整齐紧密，而是呈现出对称互换图式。

晶体在多维方向上的展开，在音乐作品中也有相应的反映，即全面序列主义。这种在音乐诸表现手段上多维方面的数学关系排列组合，使抽象主义的音乐达到了极致境地。在布列兹等人的作品中，可以找到很多这样的例子。

三、抽象艺术的审美机制

随着科学的日益发展并逐渐渗透到艺术领域，一种堪与自然美、社会美、生活美和艺术美并列的美的形态——科学美，正在逐渐被人们所认识。

形式美的一些特征，例如对称、均衡、和谐、对比、统一、层次

感、生长性…等，不仅在艺术中，在自然界和社会事物中，而且也在科学中存在着。例如正数与负数的对称与互补所构成的均衡性；被高能物理所揭示的亚原子世界粒子运动的韵律性、秩序性…等。这正是两种通过抽象而示的美感形式体现了宇宙之间和谐秩序。因此，当艺术家把自由的艺术美感形成与这种必然的抽象美感形式结合时，就有可能使欣赏者从中顿悟隐匿在万物背景后的共相之真谛，从而获得审美愉悦。

当然，目前很少欣赏者能达到这一境界，这是因为我们现有的认知结构还未有足够接纳抽象美这一新客体的本领。我们还缺乏通过听觉识别数码顺序变化的技巧，缺乏把时间秩序与空间秩序互相转化的能力。但事情不会永远是这样的。倘若人类有朝一日具有这种听觉分析的禀赋的话，他们一定会为展开在时间中的种种活动图案所呈现的美感所震惊。

（限于篇幅，本文发表时对文字和谱例略作删节——编者）

原载《音乐艺术》1990年第1期

为音乐学辩护
——再论音乐学的人文学科性质

杨燕迪

一 缘 起

之所以想到这个题目，是因为几个方面的原因。其一，笔者作为音乐学者，从一开始便希望能对自己所从事的专业进行哲学—方法论意义上的说明。古人曰："正名"，西人讲"justify oneself"，其根本的意思都是说，人必须知晓自己的处境，并认识自己的行为方向。否则，"名不正，则言不顺"，便无法掌握自己的生活。出于这一考虑，笔者一直对音乐学作为一个整体学科的"元理论"问题倍加关注，并且已经于几年前在《作为人文学科的音乐学》一文中对音乐学的性质、历史及社会功能进行了初步讨论[1]。今日旧话重提，旨在对同一问题从更深的层面予以阐发，是为"再论"。

其二，笔者关于学术研究与艺术实践之间关系的观点受到过一些指责[2]。本文可以算作是对这些指责的非正式的迟到答复。尽管本答复具有某种私下交换意见的性质，但是笔者相信，这里所谈并不只是与一两个人有干系，而且具有更广阔的关联。笔者希望，这次"辩护"不仅仅为了我个人，而且也具备某种更有普遍性的效力。

其三，也许是最深刻的写作动因，面对当前国内人文学科普遍

受到市场经济大潮冲击的危机情势，笔者深感有必要进一步对学术研究及学科建设的基础理论进行反思。《读书》《东方》等人文理论杂志近一段时间连续发表文章与对话，从各个侧面讨论了人文学术及人文学者的自身价值、作用及意义，从中反映出国内人文知识分子在面临挑战时所表现出来的焦虑、信念及勇气[3]。国内的音乐学者们也在不同程度上感到了这场来势凶猛的冲击波的威胁[4]。从某种意义上说，"认识自己"的反思已不是出于刨根问底式的好奇，而是由于现实紧迫的压力。我们是谁？我们在做什么？我们为什么这样做？我们这样做的价值何在？现实几乎无时无刻不在向我们提了疑问。于是，我们不得不做出回答——并不是出于无奈，而是源于自觉。

二　人文学科与"知识分子"问题

具有某种反讽意味的是，在我国，人文学科开始具有"自我意识"，正是它自身存在出现危机之时。甚至在几年前，"人文学科"这一名词在学术圈内也还很不通行。不论是在大学的系科划分上，还是在图书馆的管理系统中，"人文学科"均是一个"不见经传"的名称。我们基本上满足于用"文科"或（更专门化一些）"哲学社会科学"这样的术语来涵盖诸如哲学、法律学、经济学、历史学、艺术学等等一切与人或社会问题相关的学科，从而与同自然现象打交道的"理工科"相区别。在一切知识门类均服从于意识形态正统的时代，人们自然不可能去深究各类知识的存在意义及价值。在很长一段时间中，各类知识、学术和科学门类处于一个混沌未开的大集合中，彼此相安无事，但也没有强烈的自主意识。一个有趣的明证即是"知识分子"这一术语在我国几十年来所惯常使用的涵义。众所周知，"知识分子"泛指一切受过教育的、"具有较高文化水平、从事脑力劳动的人。如科学家、教师、医生、记者、工程师等"[5]。多年来，很少有人怀疑过这种用法有何不妥。

或许从20世纪80年代开始，从学术界开始隐隐约约传来一些试图从学理上确定并缩小“知识分子”用法涵义的声音[6]。但是，更剧烈的催醒剂却是由现实直接提供的。随着90年代市场经济的全面展开，所谓“知识分子”的内部结构迅速产生了空前的分化与裂变。具有经济头脑和商业才能的读书人一变为“下海”的弄潮儿；科技工作者凭借自己专业成果的实效意义获得了再生，商业社会中法律制度的完善、企业管理的复杂化与社会运作的制度化为“白领阶层”的诞生准备了温床。在这场热闹的知识阶层结构的大调节中，以文、史、哲为代表的知识部门终于被抛到了冷清寂寞的低谷。哲学家、历史学家对社会风尚及思潮的影响力逐日降低，他们的日常生活由于经济收入偏低而受到威胁。因此，便有了“人文精神”失落的叹息，也出现了重新为知识分子定义和定位的努力。对“人文学科”的性质及意义的思考于是与对知识分子身份的重新认识联系在一起。正如一位文学学者所指出的，真正意义上的知识分子，“指的是从事脑力劳动的人中关心文化价值的那部分人。具体地说，即人文学科[humanities]的参与者，以及一部分我国所谓‘社会科学’工作者……但并不包括法律、经济等社会实际运行的参与者……更不包括科技工作者。”[7]

当现实将人文知识分子从一般知识阶层中分化出来的时候，当眼下这个功利心态占主导地位的时候，关于人文学科的基础理论的讨论才以“知识分子”问题为突破口得以展开。人们终于开始明确意识到，人文学科是一种独特的知识集合体，它在当代社会文化中扮演着特殊的角色。而对此的深入思索与自觉认识又是人文学科赖以生存、发展的必要前提。

三　人文学科的范围：音乐学的归属

无论中外，人文学科的传统与历史其实源远流长。中国的经学、史学，西方的希腊文—拉丁文“古典学”、《圣经》诠释学等等，均

是严格意义上的正统人文学。但是，关于人文学科的明确的自主意识却是相当晚近才产生的。在我国当前，人文学科的自我反省是由于社会现实的负面压力。而在西方，在很大程度上则是由于19世纪以来自然科学成为知识体主宰而给人文学术所带来的挑战。随着科学理论与实践的不断胜利，出现了所有知识门类均必须向科学的精密性与客观性靠齐的要求与倾向。在这样的智力气候中，只有从哲学基础提出人文学科的一般理论，方能捍卫人文学科的本质与独立。一般认为，德语世界的哲学家在这方面做出了最为突出的贡献。从狄尔泰(W. Dilthey，1833—1911)、李凯尔特(H. Rickert，1863－1939)、卡西尔(E. Cassirer，1874－1945)直到目前还在世的加达默尔(H. Gadamer，1900--)，他们对人文学科的哲学辩护与方法论阐述成为了现代人文学科得以自立的理论基础。

全面梳理上述哲学家的思想观点当然不是本文的任务，同时也超出了一个音乐学者的智识能力。但应该说明的是，本文坚持的许多论点实际上并非笔者首创，而是深受以前思想家影响的结果。作为一个音乐学家，笔者所主要关心的不是“人文学科的内在特性”这样的一般性哲学问题，而是音乐学的人文学科归属问题。

那么，究竟什么是人文学科呢？让我们先援引《简明不列颠百科全书》中所给的权威性定义：

人文学科是那些既非自然科学也非社会科学的学科的总和。一般认为人文学科构成一种特殊的知识，即关于人类价值和精神表现的人文主义的学科……(它)包括如下研究范畴：现代与古典语言、语言学、文学、历史学、哲学、考古学、法学、艺术学、艺术批评、艺术理论、艺术实践以及具有人文主义内容和运用人文主义方法的其他社会科学。[8]

这一定义的范围划定原则显然是依据学科的主题对象。德国哲学家狄尔泰是这种划定原则最早的倡议者。他将所有研究“人”的不同学科统称为“精神科学”(Geisteswissenschaften)，特别强调

这种“科学”涉及的是人的精神创造能力以及人的精神产品。正是在这一意义上，它与涉及非人类现象的“自然科学”(Nauturwissenschaften)有着根本的区别。狄尔泰的这一观点对于现今我们的启示在于，我们可以通过各种侧面(语言、历史、艺术、思想)考察人类的精神生活与成就，但所有这些侧面都是有意义地联系在一起的。各种人文学科的子学科属于一个整体，它们的主题对象从根上说是共同的，只是侧重于不同的方面。为此，每一具体的人文学科部门都应该以“大人文学科”的理论、方法与原则作为自身的学科基础[9]。

也正是从这一思想出发，我们才在兜了很大一个圈子后再来确定音乐学的家族归属。音乐是人的主观精神在不断同化和重组外在音响世界的过程中所产生的艺术现象，它凝聚着人的价值追求与文化体验。音乐学以音乐作为研究对象，因而依照权威定义，它理所当然属于人文学科的家族成员，尽管这里所做的似乎只是一个简单的逻辑判断，但是音乐学是人文学科一份子这一观念在国内还远未成为共识。为此，我们还须多费些口舌与笔墨。

四　音乐学的人文学科特性

从论域对象的角度确定音乐学的人文学科归属并不费力。但是，这一推论虽然成立，但其内在的学理依据并不充分。曾经有许多学者(例如德国哲学家李凯尔特)指出，人文学科不仅仅是独立的知识领域，而且还代表着某些特殊的研究方法[10]。某些非人文学科的领域，也可以用人文学科的方法与思路进行研究，例如科学史和科学哲学。反之，人文学科的科目也可以用科学方法进行研究，如历史学中的数理计量方法。因此，讨论音乐学的人文学科性质，仅仅着眼于论域对象还是远远不够的。我们必须深入到音乐学的内在机理中去探寻答案。在下面几节中，我们所要探究的问题较前深入了一步——音乐学作为一门学科究竟在什么意义上属于人文

学科。

音乐由声响构成，但这些声响却不再是物理的事实，而是人的创造，充溢着人的精神。人之所以为万物之灵，与物或兽有别，其根本原因在于只有人才具有精神的生命——它外化为思想、意志和情感的表达，并体现在对人生意义和生命价值的追寻中。"人文"作为一个概念，明确了人因为其精神能力而应享有尊严的信念。正如艺术史家潘诺夫斯基(E. Panofsky，1892—1968)在他那篇著名的《作为人文学科的艺术史》一文中以优美的词句所阐明的：

从历史上看，humanitas(人文)一词有两层判然可分的意义，一层源于人与低于人者之间的差异；另一层源于人与高于人者之间的差异。人文在前者意味着人的价值，在后者意味着人的界限……人文(作为)一种价值的概念……不但把人和动物区别开来，进而还把人和那些属于人种，但尚不能赋以"人性之人"者区别开来，那些人缺乏道义和教养——即缺乏对那种我们只能以"文化"这一不可信的词来加以界定的学识与礼仪的美妙结合物的尊重。[11]

显然，"人文"意味着一切可以把人与非人区分开来的东西。它相当于我们常说的"文化"或"文明"。所谓"文"，可以泛解为所有凝聚人的精神追求的创造物，这其中当然包括音乐。作为人文世界的重要组成部分，音乐体现了人文的普遍理想与一般价值，并且触及了人类精神生活中某些最特殊和最深刻的层面。面对音乐这样一种艺术现象，音乐学只有在始终关注音乐的人文精神内含、揭示音乐中人的精神存在时，才成为名副其实的人文学科。

五 文化记忆官能

"在人类智慧的生命中，我把人文学科看成记忆官能——对人类文化的记忆的官能"。[12]当代艺术史学的泰斗人物贡布里希(E. H. Gombrich，1909—)曾这样写道。这句看似谦逊平和其实深刻

睿智的规定提示了人文学科的一个重要属性：人文学科致力于捍卫传统的内在生机，并借此为我们当下的文化提供多维的、实质性的深度和广度。

没有人愿意生活在一个所有的往事都被抹去的世界里。失去记忆无论对于一个人还是一个民族其后果都是灾难性的（可以回想一下“文革”时期的中国）。音乐是人类记忆的一个不可或缺的部分，音乐学在这一意义上应该是人类音乐记忆的守护神。严格地说，我们知道的所有音乐都是流淌在时间长河中的，只是时间距离长短有别。音乐在历史中展开，历史负载着音乐的生命。探索与思考音乐的历史，意味着让过去的音乐获得再生，使过去的人的灵魂得以重现。回到过去，并不是扭转时间，“并不让时间中止，而是进入了一个时间已经自动停息的领域，并且努力使时间重新运转。”[10]通过历史，现在与过去才成为一个有意义的整体，音乐的传统才能给现今的文化提供支持。

“历史以及艺术史存在的一个令人高兴的副产品就是，过去不会被忘记。我认为这一点是很重要的，但我不能证明它。你也许会说，过去应该被忘记，因为其中有如此之多的恐怖。我不会反对你这样说，可是，如果时间之维被删掉了，你就少了一个维度。如果没有时间维度我们就不能发问……”[11]其实又何止不能发问！离开过去，离开传统，我们不仅不能从事创造，甚至连基本的日常行为也将陷入混乱。人文世界，包括音乐世界，其内在的生命由千百年来的文化积淀滋养着，因此才丰厚殷实。那些试图劝说我们抛开过去，着眼于现在或未来的人实际是短视的。他们不知道为了把握现在，我们就必须超越现在。因此，当我们关注往昔，并力图理解过去的音乐时，我们不必为此感到歉意或心怀不安。

六　理解：受控的想象

对过去的记忆并不等于对过去的记录。因此，仅仅被动地记录

过去并不能产生真正意义上的历史。人的文化记忆绝不是机械的照相复制，而是一个主动选择、消化与吸收的过程。通过这一复杂过程最终达到的是，过去文化的遗留物被今人所理解，从而成为今天文化的有机组成部分。

“理解”在人文学科研究中是一个中心概念。自狄尔泰从哲学上肯定了“理解”在“精神科学”中的决定性作用以来，“理解”已成为人文学术中的一个标准术语。“理解意味着了解和解释两个方面。前一方面是‘知’，是对未知领域的开掘和对新事实的新发现；后一方面则为‘解’，标志着对数据、事实和材料的理性剖析和富于想象的整合。”[15]

理解的前提是，存在着某种（或某些）不同于我们自己的生命/精神体。在日常生活中，我们之所以需要理解是因为我们必须与他人打交道，并与他人共处。正确地领会他人的言谈、表情和行为，这是每一个成人必须具备的能力（虽然我们会发生错误）。学术意义上的理解与日常生活中的理解并没有根本的区别，只是学术中的理解更加精微，也更加困难。在音乐学术中，我们面对的对象——作品、作家、音乐观念、乐谱、乐器等等——不仅是他人创造的，而且很可能创造于不同于我们当下环境的另一社会和文化氛围。在这里，我们所要追问的问题变成了，我们为何理解？理解什么？怎样理解？

笔者猜想，人类对自己的文化或他人的文化寻求理解的根本原因在于希图扩大和丰富自我。如果将人的成长看成是一个不断抛弃自我中心的过程，人文学术正可以帮助我们走出眼下的小我和身边的小世界。通过人文学术，人的心胸得以开阔，人的眼界得以开拓。还有什么课题比丰富精神和充实内心更为重要的呢?！为此，我们重申，理解本身即是报偿，理解本身即是目的。

理解并不是一蹴而就的。既然日常生活中的理解都会发生错误，那么对音乐这样一种文化现象进行理解便是一个复杂的任务。

我们强调，理解不仅是一个本能、情感的过程，更是一个认知、理智和想象的过程。我们不仅需要了解过去音乐的时代、背景和惯例，而且还必须询问这些音乐对于我们今人的意义及价值。因此，理解不仅指对音乐现象外部过程的把握，而且更意味着对音乐意义、价值的领会和对人的心灵的渗透。

这后一层意义上的理解最突出地体现了人文学科中理解的特点：由于理解的对象是人的精神产品，理解的过程就必须介入我们自己的精神想象。这种“想象性的介入”(imaginative participate)，或称“想象性的移情”(imaginative sympathy)，是一种根据已知线索和材料将自己投射到另一精神世界中的能力。它要求学者们努力将异己的文化成果吸收进来，并在自己的心灵中引发共振。为此，纯粹的客观知识及精确的逻辑解释并不完全是人文学科的努力方向。人文学者应该而且能够缩小主观猜测范围，用确凿的数据来支持自己的想象。但在人文学科中消除主观性不仅没有必要，而且绝无可能。正是这种受控制的主观性使理解成为多元的，而不是唯一的。关于过去的音乐现象的理解永远不会终结，而且永远不会有最终的定论。每一代人都会根据自己的兴趣、需要和情境向过去提出新的问题，从而获得对过去的新的理解。[16]浪漫主义时代对巴赫的重新发现、20 世纪 60 年代以来马勒作为一位大作曲家的声誉鹊起，这仅仅是音乐史中过去由于后人的理解而获得全新意义的最典型的一些例证。在这层意义上，我们可以说，人文学科研究的伟大成就是不会过时的。美国杰出的音乐学家保罗·亨利·朗格名著《十九世纪西方音乐文化史》[17]虽然在某些细节知识上，在今天看来已不可靠(如对舒伯特钢琴奏鸣曲的误解、对马勒的忽视等等)，但我们可能宁愿阅读这本出版于 50 余年前的旧著，而不喜欢阅读当代某个音乐史家关于这一领域的新作。其原因在于，朗达到的理解回响着他个人的心灵谐音，因而这种理解是不可代替的。

七 普遍性原则:交流与对话

人文学科所致力的理解是一种试图以我们自己的心灵去包容他人文化的努力,无论这种文化源自悠久的远古或当下,还是出自于遥远或邻近的异邦。理解之所以可能,是因为人类文化中具有共同的因子,人类的心灵中存在着某些共通的和音。

文化遗产、艺术产品的存在必定是为了引起人类的某些知识的或情感的反应,如快乐、悲哀、恐惧、敬畏、沉思、崇拜、升华等等。正因为我们是人,我们才能在文化的遗留物中再次以经历到前人或异种人也一定经历过的种种精神体验。当然,我们的反应不会是自动的。我们必须经过学习和训练。读懂一篇铭文,领会一幅绘画,或理解一首乐曲,我们都是在以我们已储备的资源渠道迎接对象,最终获得我们与对象的融合。在这一对话和交流的过程中,我们因接纳不同于原来自我的对象而丰富和扩大,对象则由于我们新的视角的加入而更新。其结果,人文研究在充实我们自己的同时又增加了文化的新内容。

各种文化虽然在表现形态上千差万别,但在终极原则上是带有普遍性的。人类之所以可能共处,文明之所以可能交流,其根本原因就在于此。关于这一点,我所想到最好例子倒并不是某位学者的学术研究,而是著名钢琴家傅聪的演释艺术。众所周知,在傅聪手下,西方音乐大师的杰作被注入了中国的灵魂。这是同时深深浸染于中国文化和西方音乐之后所取得的骄人成就。当傅聪谈到舒伯特的音乐具有陶渊明式的对人生的感慨时[18],他实际上打通了他自己、舒伯特和陶渊明这三者之间的巨大时空隔阂,从而给音乐引入了新的理解维度。

无论是中国的传统观念,还是西方的古典主流思想,在文化上都持普遍主义立场。所谓心同理同,放之四海皆准。但是,随着19世纪后全球交流的加剧,人类文化的多样性日益被人们认识,绝对

的普遍主义发生了动摇。随之兴起的文化相对主义认为，各种文化是如此迥异不同以致于很难进行比较。必须承认，文化相对主义强调每种文化的独特性，强调任何现象都必须依据“上下文”(context)来理解的观念是一剂必要的解毒剂。它提醒我们必须时刻注意人类文化的差异性和丰富性。为此，普遍主义应该欢迎相对主义的劝告。但是，人文学科必须警惕极端的相对主义立场，否则人文学术便丧失了对人的终极意义和价值的追求，理解也将无从产生。实际上，放弃判断和价值，人文大厦便会趋于崩溃。

八　作为人文学者的音乐学家

作为人文学科的一个具体实践者，音乐学家在从事自己专业活动的时候并不一定会对上述的“元理论”问题具有明确的认识。毕竟，音乐学家不是哲学家。笔者在此想要强调的是，无论怎样，这些问题实际上是不可能完全被回避的。我们几乎每天都在和过去的音乐遗产及遗物打交道，记忆、想象、理解与对话其实是我们的平常经验。之所以要用哲学思辩的语言对这些问题做规定，目的是要从根本上提高我们自身的人文学科意识，从而在音乐学术的具体实践中形成人文学科意义上的自觉。

作为人文学者，音乐学家最为关心的是恢复、保存、解释并重新解释音乐的传统及内含。在他的脑海中，音乐是一个整体，不仅历史长河环环相扣，而且音乐与其他文化现象也紧密地缠绕在一起。因此，他首先需要的是吸收与掌握，而不是探索和研究。显然，音乐学家如是一个真正的人文学者，他的第一要则便是广博与开阔。自然科学家可以在一个相当狭窄的专题上求得精深的突破，这在人文学科中却绝无可能。如果你不熟知贝多芬，你就无法更好地理解勃拉姆斯；如果你不通晓中国“士”的社会角色及精神世界，你也就无从把握古琴的音乐实质。这并不是一个研究的问题，而是一个是否了解与知道的问题。应该承认，知识掌握永无止境，对艺术

的精通也存在精微程度的差异，加之人文学科的文献淘汰率比自然科学缓慢许多，因此人文学者确实需要打通古今，学贯中西。“皓首”也不足以“穷经”，真正的学者在面对前人的文化遗产时应该无时不在意识到自己的无知与肤浅。这种谦逊的态度不仅是学者的美德，也是学术得以更新的保证。

我想说明的第二要则是，音乐学家如要高扬人文精神，就应该毫不妥协地关注价值[19]。当然，价值是一个非常复杂的问题，有人甚至会说，价值是不可捉摸的，因为“趣味无可争辩”。但是，音乐学家从自己每日都在接触的音乐传统中得知，价值虽然不是绝对僵死的，但确实存在着客观的、公认的价值准则。否则，大师的杰作与流行的小曲便会优劣不分，不负责任的商业赝品与用心良苦的艺术创作便真假难辩。果真如此，倒霉的不是别人，正是我们自己。因为摒弃价值的直接后果便是精神贫困和思想混乱。当前文化市场中的价值错位恰恰就是一个反面的证明。音乐学家应该提醒人们，价值秩序一旦崩溃，不但音乐传统会失去生机，音乐生活的未来也将昏暗一片。因此，音乐学家在任何情况下都应坚持理想和信念，对当下流行的观念和风尚进行理智不惑的辨别与批判。说明价值，证明价值，并保证价值的延续及生命，这不仅是学者的个人使命，也是他应尽的社会职责。

* * *

“告诉我，爸爸，历史有什么用？”

法国年鉴学派史学大师马克·布洛赫（M. Bloch，1886—1944）的幼子曾天真地向父亲这样询问。布洛赫为了回答这一问题在被法西斯纳粹枪杀前写下了《为历史学辩护》一书[20]。当时法国沦陷，布洛赫为法兰西的命运深感忧虑。就是在这种艰难的时世环境中，布洛赫提笔为自己、也为后人论证了历史学应享有的尊严及其存在的必要性。笔者委实不敢用布洛赫此书的光芒来为拙文增辉。但是，以史学为天职的学者发自内心的自我辩护确以其深沉的

力量和纯正的信念打动着我们。因此，我才斗胆用本文的标题向布洛赫表示崇敬之情。或许有人也会向我们发问："音乐学有什么用？""人文学科又有什么用？"我们不妨扪心自问，应该而且能够做出怎样的回答。

---

①载《中央音乐学院学报》1991 年第 2 期。

②参见魏延格：《西方音乐研究与中国音乐实践》，载《人民音乐》1991 年第 10 期。该文主要的批评对象是拙文：《寻找自立——谈西方音乐研究在我国的意义》，载《人民音乐》1990 年第 2 期。

③参见《读书》杂志 1994 年第 3 期至第 8 期上"人文精神寻思录"专栏的讨论。

④参见《中国音乐学》1994 年第 2 期和第 3 期上"音乐学研究现状笔谈"专栏的多篇短文。

⑤《现代汉语词典》，商务印书馆 1979 年版第 1467 页。

⑥参见余英时：《士与中国文化》，上海人民出版社 1987 年版。

⑦赵毅衡：《走向边缘》，载北京：《读书》1994 年第 1 期，作者随即又小心地对自己所下的定义进行修正，认为如果科学家开始思索宇宙问题，法学家开始对社会现成规范进行质疑，则进入"知识分子"范围，而从事大众传媒工作的艺术家则不属于"知识分子"。

⑧《简明不列颠百科全书》中文版，中国大百科全书出版社 1986 年版，卷 6，第 760 页。

⑨参见[英]H. P. 里克夏：《狄尔泰》(殷晓蓉、吴晓明译)，中国社会科学出版社 1989 年版，第 112—139 页。

⑩[德]李凯尔特：《文化科学与自然科学》(涂纪亮译)，商务印务馆 1986 年版。

⑪[德]潘诺夫斯基：《作为人文学科的美术史》(范景中译)，载《图像与观念——范景中学术论文选》，岭南美术出版社 1993 年版，第 409—410 页。

⑫范景中编选：《艺术与人文科学：贡布里希文选》，浙江摄影出版社 1989 年版第 1 页。

⑬同注⑪，第 429 页。

⑭《恩斯特·贡布里希爵士的自传速写》(范景中翻译)，载《图像与观念》第 94 页。

⑮同注①，第 4 页。

⑯关于理解的多元性，参见[德]加达默尔的经典名著《真理与方法》(洪汉鼎译)，上海：上海译文出版社 1992 年版。

⑰张洪岛中译本，人民音乐出版社 1982 年版。这是 Paul Henry lang 的《西方文明中的音乐》(Music in Western civilization)一书的最后六个章节，原书出版于 1941 年。

⑱参见《与傅聪谈音乐》，北京：三联书店 1984 年版第 125 页。

⑲参见[英]贡布里希：《理想与偶像—— 价值在历史和艺术中的地位》(范景中等译)，上海人民美术出版社 1989 年版。

⑳[法]马克·布洛赫：《历史学家的技艺》(张和声、程郁译)，上海社会科学出版社 1992 年版。此书原名为《为历史学辩护》(Apologie pour L'Histoire)。

(原载《中国音乐学》1995 年第 4 期)

音乐声学四题

华天初

乐音中的不谐和成分

乐音由一系列谐和分音组成。这些分音的频率与基音(第一分音)的频率成整倍数关系,并依次排列,形成一个泛音列。乐音的音色,则取决于各分音的分布及强度。由于各分音的频率都是成整倍数的,因此所形成的乐音是完全谐和的。但是近三十年来,科学家对乐音所作的深入研究,发现在乐器演奏的乐音中,除谐和分音外,还包括许多不谐和的成分。可不要小看这些不谐和成分,如果把它们从乐音中去掉,我们听到的就不再是原来乐器演奏的音色了。这些不谐和成分的产生,主要有两个原因:一是乐器在从原先的静止状态到持续稳定的振动状态之间,有一个起振过程(onset transient);二是使乐器振动发声所使用的外力,与乐器的摩擦。这都会在乐音中产生一些除谐和分音外的不谐和成分。

起振过程是指乐器从静止状态,到比它在持续稳定的振动状态时,音量小 3 分贝时的过程。一般持续 20～50 毫秒(1 秒等于 1000 毫秒)。短的仅有 10 毫秒,长的可达 200～500 毫秒。持续的时间虽短,但其间的发声特点却对人脑辨别这个声音具有决定性的作用.科学家多次发现,用录音机把一个乐器演奏的音录下来,

重放时，剪去这个音的音头，其中包括起振过程，结果人们就无法辨别演奏这个音所用的乐器。1965 年在贝尔实验室，法国物理学家里赛(Jean-Claude Risset)用计算机模拟小号的乐音。当他把小号的频谱输入计算机后，听到的竟然只是一些毫无音乐性的噪声。他对小号发音的频谱进行仔细分析后发现，当小号开始起振发音时，乐音中的分音不是一下子就产生的，而是逐渐产生的。到持续稳定振动状态时，才达到最大值。当他把这个过程也输入计算机后，成功地听到了模拟的小号声。[1] 图 1 表示了一个由管风琴 8 吋管所发出的 C′(小字一组)音，在最初 60 毫秒中的三维频谱图。由于这是根闭管，所以它只有奇次分音。通过技术处理，我们可以清晰地看到各分音在起振，最初 60 毫秒内的发展情况。图中水平面，一根轴线表示时间；另一根轴线表示音高。纵向轴则表示了每个分音相对的音量水平(呗)。很明显，在起振过程中，频谱是在变化的。当音开始时，第七分音以上的分音，占主要地位。经过约 25 毫秒，第三分音迅速增长。同时，第一分音开始提升，到 50 毫秒时，第一分音才在频谱中占主导地位。

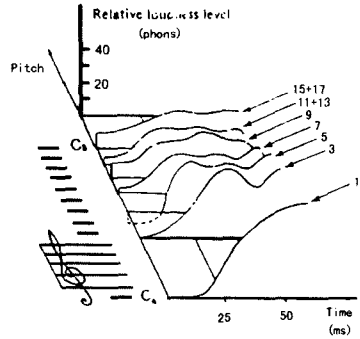


图 1 管风琴 c′闭管在起振过程中分音发展的情况。[2]

在这个例子中，起振过程中的分音是谐和的。这些分音的频率与基音成整倍数关系，如 1，3，5，7 等等。最近我国学者陆文秋等对

长笛，单簧管，双簧管，小提琴等乐器所作的频谱分析，则发现了在这些乐器的乐音中，特别是音头部分（起振过程）存在不少与基频不成整倍数关系的“分谐波”。这些分谐波，与基频构成，或近似构成分数比，如$\frac{2}{3}$，$\frac{3}{5}$，$\frac{3}{8}$等等。“听感实验说明，分谐波和基频、高次谐波之间不构成谐和关系”。[3]他们对小提琴 E 弦发音的最初 300 毫秒作连续频谱分析时发现：当力刚开始作用于弦时，主要是基频及少量低阶分音以及各分谐波被激发，高阶分音还未及建立，频谱处在“混沌”状态。此时，在较低频段的分谐波幅度甚至可能比基频还要高。（见图 2 上）随后，基频及低阶分音幅度迅速上升，高阶分音亦开始建立。而分谐波则有所下降（图 2 中），最后到 300 毫秒时，分谐波很快衰减，直至在频谱上反映不出。而高阶分音才继续上升，最终建立起谐和的乐音（图 2 下）。

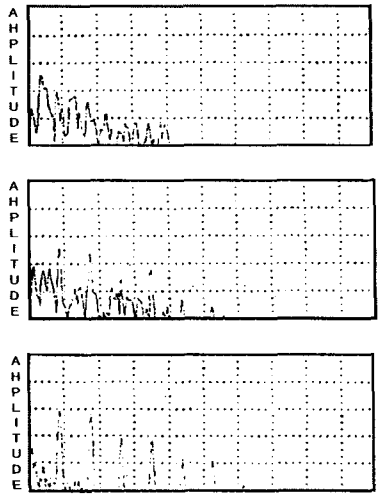


图 2　小提琴 E 弦发音的连续频谱图。持续约 300 毫秒。[1]

从这个例子，我们可以看到小提琴的发音起振过程，与管风琴

的有很大的不同。在小提琴的起振过程中，最初占主导地位的，是与基频不谐和的分谐波。经过一段时间以后，分谐波逐渐减弱直到消失，而基频和各分音由低阶向高阶逐渐发展，幅度逐渐增加，最终建立起谐和的分音关系。

不仅不同乐器的起振过程、特点不同，即使是同一种乐器，用不同方法演奏，起振过程也各不相同。小提琴一个柔和的发音，起振过程可持续 300 毫秒。而通常在 E 弦上发一个音，平均起振过程为 30 毫秒。如用起振过程最短的顿弓(staccato)则时间更短。再考虑演奏家个人的演奏风格，所用乐器的质地，那么乐器的起振过程及相应的频谱，它的音色变化，是不计其数的。而这正是音乐表现多样性的体现。那么，乐器发音在起振过程中为什么会不断变化，并产生这些不谐和成分呢?乐器本身是一个复杂的激振共鸣系统。当乐器在静止状态受到外力的激振，它必须经过一系列的传输，才能使整个共鸣系统工作起来，并达到稳定的工作状态。这必然需要一个过程。以小提琴为例，它的振动是一种受迫振动。当弓毛碰到弦，激振刚刚产生时，琴身(共鸣体)一切可能振动的频率都会被激发起来。但随着激振的持续，共鸣体中与激振体频率不同的振动就会被抑制，并逐渐停止振动，而与激体频率相同的振动就会产生共振，得到加强，最终达到最大而稳定的受迫振动状态。这就是小提琴发音起振过程中频谱不断变化，并产生不谐和成分的原因。

这种类似小提琴发音时产生的不谐和成分，在乐器的发音中是普遍存在的。它们与谐和分音的频率不一致，大部分在起振过程中逐渐消失。这样，在乐器发音时，就会有一些具有特点的混合噪声，并形成各自音色的典型特征。这种噪声，如果不很突出，会使一个音的发音变得确切。例如人说话时的辅音，它也是一种类似的噪声，伴随着元音，通常很强，使人感到发音清晰。

在分析乐音的频谱时，还可以看到，在分音与分音之间，存在

无数小的起伏。它们连续排列，没有规律，而且始终与乐音同时存在。这就是所谓的背景噪声(background noise)。分音就置身于这个背景噪声中。图 3 是三个乐器的频谱图，它们分别是小提琴、长笛和单簧管。左边是它们的实际频谱，右边是据此画出的理想化的分音频谱图。

尽管这三种乐器的音色，听来是完全不同的。但如果只从理想化的分音频谱图看，这三种音色几乎是没有差别的。而我们分析它们的实际频谱，就可看出它们明显不同，主要表现在背景噪声。小提琴的背景噪声最大，而且有二个较明显的区域，单簧管最弱，长笛居中，其背景噪声在它的基音以下，有一个类似分音般突出的波峰。由此可见，乐器的音色差别，除了分音以外，还有背景噪声的因素(图 3)。

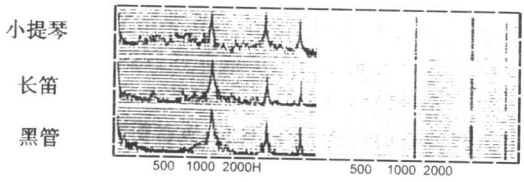


图 3 小提琴、长笛和黑管演奏同一音高的频谱。
左边是实际频谱，右边是理想化的分音频谱。[5]

乐器的背景噪声主要是由乐器演奏时的摩擦引起的。乐器发声，必须受到外力的激振。外力与乐器接触，作用在乐器上，就会产生摩擦，发出声音。弦乐器的背景噪声是由弓毛与弦的摩擦引起的。管乐器的则是由吹奏时气流与管身摩擦产生的。由于各种乐器的乐器形状、制作材料、发声方法各不相同，也就产生各自的背景噪声，并形成相应的典型音色特征。这种背景噪声，在用打击发声的乐器上特别强。原因自然是由于打击时的摩擦力较大所致。

乐器上的背景噪声和起振过程中的不谐和分音，形成乐音中的不谐和成分。它们和乐音中的谐和分音共同作用，形成乐音的音色，成为其不可分割的重要部分。这种不谐和的成分使音色产生一种粗糙感，使发音变得确切，音色富有活力。它是音乐演奏能够吸引人的一个重要因素，是真实乐器演奏所特有的音色品质，具有极高的美学价值。现代的电子技术已可以模拟发出各种类型的乐器声。然而，它却无法产生乐音中的这种不谐和噪声成分。至少到目前为止是这样。电子乐器发出的音色，听起来太干净、太明亮、透明。时间稍长，就会使人产生厌倦感。为什么会这样，也许可以从心理学的角度深入探讨。而真正乐器的演奏，由于包含许多不谐和的噪声成份，不是那样纯而又纯，就不会有这种现象。这正是音乐演出与音乐模拟技术（电子乐器，音响器材）的主要区别之一，是真实乐器演奏的魅力所在。从这个角度来说，电子乐器无法代替真正乐器的演奏。

歌唱共振峰

在聆听歌剧的时侯，许多人会感到惊奇，在庞大的交响乐队管弦齐鸣的巨大音响中，歌剧演员的嗓音居然能超越乐队，传送到歌剧院的听众之中。一个人的嗓音怎么会有如此的力量？对这个问题，科学家长期以来作了许多研究。70 年代以来，斯德哥尔摩皇家技术研究院的桑德柏格教授（Johan Sunderg）发表了一系列研究成果，发现并确立了歌唱共振峰（The singing formant），对搞清歌唱过程作出了重大贡献。

共振峰是指一件乐器发出的乐音，在其频谱波峰包络曲线中，所形成的一个或几个明显的波峰。这个波峰总是位于一定的频率，不随发音频率的变化而变动。共振峰是一种乐器音色的主要特征指标。在人的语言中，不同元音的共振峰，是我们赖以分辨，理解语言的决定性因素。

图 4 是一个歌剧演员演唱的频谱。从波峰包络所形成的曲线中，可以看到在 500 赫兹和 2800 赫兹各有一个共振峰。500 赫兹的共振峰，在这位演唱者说话时也有；而 2800 赫兹的这个共振峰，则是歌唱时所特有的，所以称为歌唱共振峰。

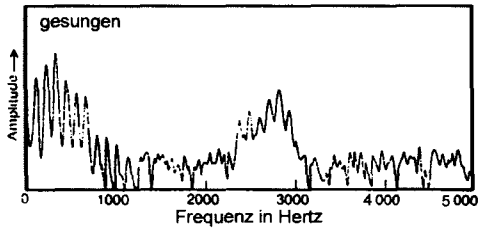


图 4　一个歌剧演员的频谱[6]

为了理解歌剧演员的声音能超越交响乐队的原因，我们来分析一下交响乐队，男高音毕约林(Jussi Björling)及通常说话时在各频率的平均能量分布曲线(图 5)。交响乐队的声音能量主要集中在 500 赫兹周围这个区域。这是因为交响乐队所用的乐器，在这个区域，都有很强的共振峰。超过这一区域，交响乐队声音的输出能量，随着频率的升高，急剧下降。这种能量分布状况，在图中看得很清楚。

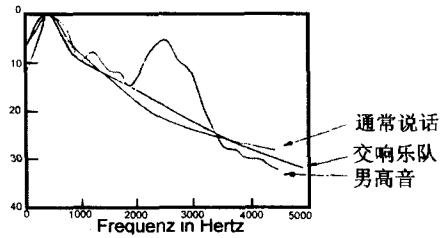


图 5　通常说话，交响乐队和一个男高音在各频率的平均能量分布曲线[7]

我们再来看人说话时语言声音能量分布曲线(未经专业训练的人歌唱也同样)。它的声音能量分布几乎与交响乐队的完全一样。这就是说,此时人的声音(说话或歌唱)如果不用外加的扩音设备,是无法穿越交响乐队而被听众听见的。

男高音毕约林演唱的声音能量分布见图,直到约 2000 赫兹,这条曲线与交响乐队的曲线是很接近的。然而到 2500 赫兹周围,这二条曲线就有了明显的差别:男高音的频谱,在这个频率区域,声音输出能量增长了 15 分贝。这样就使他在这一频段,有足够的力量,超越交响乐队的声音。

歌剧演员在这个频率有这样的强度,是因为在 2500～3000 赫兹有很强的共振峰。不管他唱什么音,总会保持这个频段的共振峰。这个受过专业训练的歌唱家所特有的频谱特点,就是歌唱共振峰。

那么,这个歌唱共振峰是怎么形成的呢?桑德柏格认为主要是用下降喉头,带动声道共鸣发出的。[8] 在通常情况下,喉口(喉头通往咽部的通道)小于咽横断面积的六分之一。从声学上看,这样的配合不理想,喉头会部分地与其它部分脱开,产生一个自己的共鸣频率,而与其它的共鸣区域(咽腔、口腔)分离。如果喉头下沉,就使咽腔下部扩大。这样喉口面积就会等于咽横断面的六分之一。喉头、喉口的共鸣就可以被传播出来。通过人体解剖学,可以算出,喉头下沉后的共鸣频率正好为 2500～3000 赫兹,正是产生歌唱共振峰的区域。

喉头下沉,不仅产生歌唱共振峰,而且也是歌唱时与说话时,语言有不同音色的主要原因。扩大的咽腔下部如同一个加长的共鸣腔,喉头下沉正做到了这一点。

通常,歌唱共振峰是与男声联系在一起的。女低音也普遍运用这个技术。但是女高音看来不使用这种技术。因为女高音通常比男高音要高一个八度,在 3000 赫兹周围的分音原来就很强。可以

说，女声天生就更能适应、穿越交响乐队的声音，如果再运用歌唱共振峰的技术，就容易产生一种使人无法接受的刺耳音色。

对女声，特别是女高音来说，在演唱高音时，张大嘴，把嘴角往后拉，这样一种口形对发音是很重要的，由于女高音演唱的音域较高，这些音的基音频率往往要比许多元音的第一共振峰要高。特别是[i][u]这样的元音。由于这些元音的第一共振峰低于演唱的基音，演唱时无法产生共鸣，这样缺乏第一共振峰共鸣的发音就会显得很弱，元音听辨不清。要改善这种情况，就必须把这些元音的第一共振峰往上移动与所唱基音一样的频率。而要这样做，最有效的方法就是控制、调节嘴(腭)的张开程度。桑德柏格对此作了测量。[9]他让一个女高音用小字一组 C 唱元音[u]，此时，她嘴的张开为 11 毫米；而当音逐渐升高到小字二组 f 时，嘴的张开增加了一倍，到 22 毫米。这样就使元音[u]的第一共振峰频率与所演唱的音保持一致，发音有力而清晰。

音　准

音准，是音乐演奏的一个基本要求，但要真正做到，却不是一件简单的事。它涉及到律学、乐器学、听觉心理、和声、曲式等等相关的知识。如果不从这些方面去分析，很难对音准问题有理性的认识。

讲音准，首先要看用什么律制。因为不同的律制，它每个音的确切位置是不同的，其准确的音高(音准)也不同。从 18 世纪末以来，十二平均律已得到普遍的应用。它是将一个八度，平均划分为十二个半音。每个半音间的频率比完全一样，为 1.059463。这种律制有很大的优越性：音程之间的距离得到统一；从某个音出发分律，产生十二律以后以回到出发律；$^{\#}$C 与 ^{b}D 为同音，可以互换。这样就为十二个大小调的运用与转调扫除了律制上的困难。十二平均律的产生与运用是音乐史上一次革命性发展，它已成为当代音

乐活动的重要基石。从巴赫以来的作曲家，基本是用十二平均律创作，当代音乐家的演奏，也建筑在十二平均律的基础上。十二平均律已成为现代的主导律制。

那么是否除了十二平均律，其它律制已废弃不用了呢？实际情况没有这么简单。例如小提琴手调弦，通常是用钢琴 a′ 音作标准调 A 弦，然后用纯五度空弦依次把其它弦调准。最后与钢琴对照，就会发现除 A 弦外，E 弦比钢琴高 2 音分，D 弦比钢琴低 2 音分，G 弦更会低 4 音分。因为当小提琴调弦时，要求它的二根弦构成纯五度，符合五度相生律。它的频率比为 2∶3，音分值为 702。比十二平均律的五度频率比 289∶433，700 音分要宽一些。

除了空弦，小提琴在演奏时，也不全是用十二平均律。1936 年美国音乐学家格林(Paul Green)请 6 位著名的小提琴家进行实验，对他们演奏的同一段练习曲进行精确的音高检测。结果表明，他们演奏的小二度：有 24%符合或接近(±6 音分之内，下同)十二平均律(100 音分)，而有 42%符合或接近五度相生律(90 音分)，并有 28%小于五度相生律。大二度：有 29%符合或接近十二平均律(200 音分)，有 40%符合或接近五度相生律(204 音分)，有 26%大于五度相生律全音。小三度：有 17%符合接近十二平均律(300 音分)，有 44%符合或接近五度相生律(294 音分)，有 20%不同程度小于五度相生律。大三度：有 20%符合或接近十二平均律(400 音分)，有 41%符合或接近五度相生律(408 音分)，有 26%以不同程度大于五度相生律。由此可见，小提琴演奏，就精密的高度而言，即不完全符合于十二平均律，也不完全符合于纯律，而接近五度相生律。[10]

五度相生律音阶的特点是全音较宽，为 204 音分，称为大全音；而半音较小，为 90 音分，称为小半音。而且，在它形成的半音中，C－^{b}D(异音)为 90 音分，而 C－$^{\#}$C(同音升降)却为 114 音分。在小提琴演奏上，我们经常可以看到：当一个音升高半音时，通常

会靠近其上方音，而一个音降低半音时，又会靠近其下方音。所谓在小提琴演奏中经常说的，半音不是真的一半，正是五度相生律音程这种特点的表现。

五度相生律是所有律制中历史最悠久的，它是与单音体音乐联系在一起的，适合表现单音的旋律进行。当然它也有音程关系复杂，出发音生律后无法循环回来，存在毕达哥拉斯音差等矛盾。

在十二平均律中，除了八度，其它所有的音程都是不谐和的。五度相生律生律的基础是纯五度，加上八度，比十二平均律多了一个谐和音程，但大小三度依然不谐和。当音乐发展到多声部，尤其是三度叠置的和弦被广泛运用时，这个矛盾就突出了。因而出现了纯律。纯律是在五度相生律的基础上，插进一个纯大三度（386 音分）生成的。纯律的三个主三和弦（主、属、下属）是完全谐和的。这奠定了纯律“纯”（谐和）的基础。同时，纯律也存在一系列更为复杂的问题，给实际应用，特别是转调带来很大的困难。

三种律制各有特点：要使音乐的旋律动人，离不开五度相生律；要使和弦谐和，非纯律莫属；而要演奏十二大小调的作品，自由转调，必须用十二平均律。三种律制各有所长，亦各有所短。谁也无法替代。

从乐器构造的角度来说，音准的情况也很复杂。以上分析的小提琴的情况，可以代表整个提琴类弦乐器。钢琴是典型的十二平均律乐器。但是其律制的准确，却依赖于钢琴调律师的听觉。钢琴调律师通常用一支音叉作为标准音，生出十二律，再用八度，调出钢琴上所有 88 个音。虽然训练有素的钢琴调律师可以把钢琴的律调得非常准确，但是这种音高，与用数学方法计算出来的律，总会有一定的偏差，这种偏差是人的听觉所要求的。特别是钢琴的高音区和低音区，由于人的听觉心理和钢琴构造特点，必须在原计算音高频率的基础上偏高和偏低，这样听来，才会觉得音准。这种八度向高音和低音的扩张在钢琴中是普遍存在的。高音，最多可偏高 30

音分；低音，亦可偏低 30 音分之多。[10]很少有一架琴它的音准会与计算出来的十二平均律频率完全一致。如果这样，我们的听觉反而会觉得这架琴的音不准。

管乐器中，铜管与木管不同。铜管乐器一般有三到五个键，其中起主要作用的是三个键。以小号为例，它是以吹奏泛音，然后按下活塞，增加管长，降低音高来改变音高的。如果小号的基音为 C（为便于理解，剔除小号^{b}B 调的基音因素），要吹 F 音，就要吹第三分音 G，再按下第一活塞，把管长增加$\frac{1}{8}$，使音高降低，产生 F。小号的三个键分别可以增加全长的约$\frac{1}{16}$ $\frac{1}{8}$和$\frac{3}{16}$。当它们独立或联合使用时，可以降低一到六个半音，把泛音之间缺乏的音全部填满，吹奏出完整的半音音阶。由此可见，小号音高的基础是泛音列。泛音列所形成的是自然律，与十二平均律不同。而且，活塞装置有一个显著的缺点，就是当活塞单独使用时，每一附加管的长度是正确的。但当两个活塞同时使用时，其长度就会显得不够，音会偏高。[12]三个键同时按下，偏差更大。据计算，第一、二活塞同时按下，会高 10 音分；（以十二平均律为准计算，下同）第二、三活塞同时按下，会高 15 音分；第一、三活塞同时按下，会高 30 音分；而第一、二、三活塞同时按下，则会高出 53 音分。[13]为了改善这种情况，铜管乐器就增加了第四键、第五键。有的则装置了音高调节器。但总体说来，铜管乐器音高的基础是泛音。小号一般用到 5 个泛音，长号用到 7 个泛音，圆号则要用到 15 个泛音。就泛音来说，在第五泛音（第六分音）内，产生的自然律与纯律相同，从第六泛音（第七分音）以上产生的自然律就与纯律不同，与五度相生律，十二平均律更不同。

木管用波姆体系，经过准确地计算、制作，可以按十二平均律把指键的位置做得很准确。其音高，自然也与十二平均律相同。但是木管也要用泛音超吹。长笛会用到第五泛音，双簧管一般只用一、二个泛音，单簧管则用偶数泛音（奇次分音），用二、四、六三个

泛音。[14]凡用泛音超吹，其频率会与基音成整倍数，它的音高除第一泛音八度外，会与十二平均律有偏差。

温度的变化，也会对乐器的音高带来不同的变化。乐器都用不同的木材、金属等材料制成，其基本性质是热胀冷缩。当温度降低，钢琴、提琴等弦乐器，它们的弦长会遇冷收缩，音明显升高，而管乐器则由于温度降低，音速减小，振动变慢，音高会降低。当温度升高时，情况又正好相反。管乐器和弦乐器的音高(包括钢琴)，由于温度变化，经常闹别扭。

从以上的分析可以看到，不同的乐器由于其构造特点，所奏出的音高，有很大差别。那么，我们通常听到的各种器乐演奏，为什么音准却又可以是令人满意的呢？关键是演奏者的调节。根据音乐的需要，根据演奏者对作品的理解，根据各种乐器的特性，对音高作调节，这里音乐演奏的要素也是音乐表现的重要方面。不要幻想不靠人为地调节，就会有满意的音准。提琴类乐器的演奏者，从头至尾在演奏时都在不断调节音准。管乐器的演奏者，音高的调整更是必不可少。即使是钢琴这样演奏者无法调节音高的乐器，其音高，实际上也已由钢琴调律师人为地作了调整了，有些人认为自已的乐器是世界上最好的名牌，就一定音准，不需要人为地调整，这是不现实的。

在音准的调节上，对所演奏作品的调式、律制及音高特点作分析，作相应的音高调整，是必不可少的。不同的时代、民族，有不同的调式，有各自的律制，有相应的音准要求。1994 年美国费城乐团来华演出，笔者听他们的室内乐团演奏中国作品《二泉映月》，可以明显感到他们在演奏中国民族调式上有音准的困难。中国的民族调式有它特定的音准要求。在有的中国民族调式中，存在“中音”现象。[15]如不对此作音准上的调节，很难把这些调式表现得淋漓尽致。

乐器合奏时，音准的情况会更复杂。一是各乐器之间的音准，

二是各声部之间的音准。由于各种乐器的构造、律制不同，把它们放在一起，必然产生音准困难。这样，确定一个基础律制是重要的。如果要求弦乐向管乐靠拢，或管乐向弦乐靠拢，都是不现实的，只有所有的乐器向十二平均律靠拢，才可以统一音准。至于各声部之间的关系，德国音乐学家爱因斯坦(Alfred Einstein)提出的静态、动态理论，具有参考价值。他提出，音阶中的某些音，根据它处于"静态"或"动态"而调整它的音律。所谓静态，是指一个音处于和声地位；而动态，是指一个音处于旋律地位。例如在C大调音阶中，B音在和声明显的结构中，作为属和弦之音出现时，它就处于静态。为了获得G—B大三度谐和的音响效果，要求B音与G音保持纯律大三度关系。此时G音作为属和弦根音不动，B音就要降低，与G音保持在386音分的纯大三度位置(十二平均律为400音分)。如果B音在旋律性明显的段落中，作为具有进入主音强烈倾向的导音而出现时，它就处于动态，要求按五度相生律的音准关系，靠近主音，与主音构成90音分。[16]当然在实际演奏时，演奏员不易搞清自己声部在整个乐队演奏中的位置，这就要求乐队的指挥或组织者，仔细分析某些重要音的调性与地位，要求乐队演奏员作相应的调整。

时至现代，音乐作品的调性日益复杂，相应的律与音准也复杂了。在这样的情况下，总的趋势是向十二平均律靠拢。因为只有十二平均律，给我们提供了一个与各种律制相比较，使各种律制间的矛盾得到调和的基础律制。现代音乐家所受的视唱听音训练，是以十二平均律为基础的。听众也基本习惯了十二平均律的音响效果。但这并不排斥律制根据音乐的需要，作必要的调整。事实上十二平均律也非万能。当需要一个和弦很谐和时，如不对三音、五音作适当调节，仅靠十二平均律是不可能的。而要把旋律演绎得生动感人，缺乏五度相生律的因素，也是难以办到的。至于各种民族调式，如果不对它作深入的律学、音准分析，照搬十二平均律，就会损害

这些民族调式的韵味。在十二平均律占主导地位的情况下，承认律制的变通性和灵活性，这是可取的。

音乐厅声学的几个基本概念

音乐活动是在一定的空间内进行的。音乐家的演奏，听众的欣赏，音乐会的质量就与这个空间的声学特性密切相关。上海由于缺乏一个高质量的音乐厅，1994 年费城交响乐团的演出只得在体育馆举行，使许多人认识到音乐厅的重要。确实，通过一个音乐厅，可以看出一个城市文化设施的水平，甚至文化的水平。

上海的剧场并不少，为什么独缺音乐厅呢?这是因为音乐厅作为欣赏音乐的专用场所，有其特殊的要求。最重要的条件，就是所有的音乐演出，不准使用任何电子扩音设备，完全依靠音乐厅建筑本身具有的对声音的传播、反射、混响的性能，使音乐演奏能真实、均匀地向所有听众传送。在声学性能良好的音乐厅，音乐家会觉得容易演奏，声音易于传送，富有活力。听众则感到有足够的声音强度，既清晰又丰满，可以享受到与喇叭箱截然不同的真实的管弦之声。

要使一个音乐厅有良好的室内音响，好的室内声学设计是绝对必要的。声波在一个室内空间传播，它的运行轨迹、反射、分布及其时间是可以设计、计算的。这就是室内声学的基本思想。声波的传播反射，在许多方面与光线相似。其中最重要的一点即是：当声波碰到一个界面反射时，其入射角等于反射角。利用这个原理我们就可以观察音乐厅的墙、屋顶及各个面，设想声波从舞台上的演奏者发出以后，到达这些界面后的反射状况，从而推断出声波在室内的走向。室内声学要考虑的主要是声音的反射，使声波能在一定时间里均匀地分布在整个室内。要做到这一点，音乐厅的基本形状和舞台位置要合理。1955 年，德国科学家温克尔(F. Winckel)对世界著名的 25 位指挥家进行调查，请他们列出世界上音响佳的音乐

厅。结果排名如下：[17]

名　称	建成年份	室内容积(m3)	座位数	中频混响时间(满座)
1,维也纳音乐家协会大厅	1870	14,600	1,680	2.05 秒
2,布宜诺斯艾利斯科隆剧院	1908	20,550	2,487	1.8 秒
3,阿姆斯特丹音乐厅	1887	18,700	2,206	2.0 秒
4,波士顿音乐厅	1900	18,740	2,631	1.8 秒
5,瑞典哥德堡音乐厅	1935	11,900	1,371	1.7 秒

值得注意的是，在这五个全世界最好的音乐厅中，有三个，其基本形状是长方形的。它们的数据分别为：[18]

名　称	高(米)	宽(米)	包厢外墙间距(米)
维也纳音乐家协会大厅	18.5	20	14
阿姆斯特丹音乐厅	17.5	28	20.5
波士顿音乐厅	21	23	17

长方形的音乐厅，容易取得较佳的音响效果。特别是，它的室内高度大于宽度的一半。这样声波就会首先从侧墙，而不是从顶部向听众席反射。听众就会有较好的临场感，对弦乐、管乐的音色也会感到丰满明亮。现代的多功能音乐厅常常建成扇形。这种基本形状容量较大，观众的视线也较好。但是扇形的侧墙，却很难使来源于舞台的声波反射到听众席，使听众的初始时间延迟间隙过大，失去了声音的亲切感。此外，侧墙的反射波，会主要集中到后墙。如后墙的圆弧设计不当，容易产生声“聚焦”现象。这也是不利的。所以，尽管现在对音乐厅声学有了更多的了解，仍然没有发现哪个扇形音乐厅的声学性能是令人满意的。[19]上海商城剧院是一个扇形的典型例子，开音乐会，音响效果很差。

音乐厅的舞台无一例外应与观众席在同一个厅内。因为只有这样，才能使声音发出后，全部在观众厅传播。维也纳音乐家协会大厅的舞台在大厅的一头，柏林爱乐大厅的舞台甚至在观众席的

中间。而不少剧场，过分强调舞台设备，使舞台与观众厅分开了，面对观众的，又是拉开的大幕。这样就好象上千的听众坐在一间大屋子里，通过一扇打开的窗，聆听从隔壁房间传来的音乐。舞台四周挂满幕布，后有天幕，前有大幕，边上有侧幕，有的还铺上地毯。舞台顶部，则是高耸入云的置景设备。在这样的环境里，有限的乐器声音能量，都被消耗、吸收了。实际上，音乐会通常不需要幕布，连大幕也不需要。只要在观众厅内，有个稍高的平台即可。这样演奏者与听众在同一个大厅，效果通常较好。

声音的反射，取决于反射面的面积和材料。反射面的长度小于声波的波长，这个声波就不会反射。由于低频的波长较长，如果反射面太小，就无法对低频有反射作用。缺乏低频反射，就会使音质缺乏温暖感。此外，音乐厅内装修所用的材料也至关重要。因为各种材料对声音的吸音系数，甚至对各频率的吸收都是不同的。音乐厅的内墙，包括屋顶，最好使用水泥、灰泥和石膏。如果用木板，厚度一定要大于 2 厘米，并且能紧紧粘合在墙上，背后不留空隙，这样才能较好地反射低音，使音乐厅内的声音有温暖感而丰满。音乐厅应避免使用薄木板，特别是背后有空隙的薄木板。实验证明，用 1 厘米厚的夹板，背后有 7～10 厘米的空隙，当 125 赫兹的低频音入射时，约有$\frac{3}{10}$会被吸收，经过 10 次反射，只剩$\frac{1}{35}$；而石灰墙的吸收系数为 0.11，同样的低频音在 10 次反射后，仍会有$\frac{1}{3}$。因此，在大约 1 秒钟后，石灰墙面大厅内的低频音是薄木板大厅的 10 倍。但对 1000 赫兹以上声波，两者的吸收大体相等。所以，大量使用这种板后有空隙的薄木板，是现代许多音乐厅缺乏低频的主要原因。[20]目前，上海音乐厅、商城剧院在开音乐会时，舞台上方都悬挂反射板。这种反射板应该用厚度 2 厘米以上的木板制成，并且固定良好。否则，就会成为低频吸声板。据说商城剧院的反射板是用绒布制成，那就失去反射板的意义了，反而有很强的吸音作用。音乐

厅内忌用幕布、窗帘、地毯这类吸声体，这些东西对声波的吸收，会使原来音响良好的大厅变得不宜音乐演奏。

当声音从声源发出后，会在一段时间内在室内延续。从声源关闭，到它的强度下降60分贝所用的时间，叫混响时间。这是一个音乐厅声学特性的重要指标。从上面世界最佳的五个音乐厅可以看到，一个有二千座位左右的音乐厅，满座时，中频(1000赫兹)最佳的混响时间为1.7～2秒。混响时间太短，听众会觉得声音干。混响时间太长又会使声音含混不清。音乐作品的风格对最佳混响时间也有不同的要求。根据统计分析，目前认为：古典音乐最佳混响时间为1.6～1.7秒；浪漫主义音乐最佳为2.0～2.1秒；现代音乐最佳为1.8～1.9秒。[21]音乐厅中频的混响时间短于1.5秒，声音就会发干。世界上许多类似的“干”音乐厅，因此受到批评。许多受到称赞的音乐厅，混响时间都不低于1.7秒。混响时间与室内空间体积有一定的比例关系，并依此可以算出不同大小室内空间的最佳混响时间。随着现代模型技术、计算机技术的发展，要预先算出一个音乐厅的混响时间已不困难。这里要注意：当一个音乐厅建成后，要增加它的混响时间是很困难的，而要缩短它却较容易，有时只要在某些部位挂几块幕布，即可奏效。目前我国的剧场从音乐演出的角度来说，混响时间普遍太短。如北京红塔礼堂，座位为3010个，混响时间1.4秒，离最佳混响时间有相当差距。

现在建音乐厅，有时还要作其它用途，即所谓多功能音乐厅。由于用途不同，对剧场的声学特性也有不同要求：如用于开会、放电影，为保证语言的清晰度，要求混响时间要短，室内要吸音。这与音乐演出的要求是矛盾的。严格说来，各种用途的剧场，有各自不同的要求，不能混用。即使是用于音乐演出的歌剧院、交响音乐厅、室内乐音乐厅，其要求也不同，应分别建造。现在有些音乐厅的设计，混响时间可调，这样就可以根据需要作些调整。事实上，如果一个剧场适宜开音乐会，用于开会、放电影时，只需在室内铺些地毯，

挂些幕布、帘子，缩短混响时间，照样可以有很好的清晰度。而一个剧场建造时，把混响时间搞得很短就很难再加长，无法用于开音乐会，甚至也无法用于其它演出。实际上也就失去多功能剧场的意义。

室内声学的原理并不复杂，作良好的设计，也完全可能。但是为什么现在室内声学性能良好的剧场却难以寻觅呢？主要原因在于设计、建造剧场、音乐厅时，缺乏周密的声学设计，过分依赖电子扩音设备，以喇叭箱来代替室内声学。此风一开，好的音乐厅就此绝迹。造一个剧场耗资甚大，因为这样的片面认识，造成室内音响不好，着实可惜。如果是基础形状、舞台位置、室内结构存在缺陷，则几乎无法改进。现在，上海正计划在人民广场建造上海大剧院，在浦东新建一个音乐厅。我姑且设想：大剧院应有硬厚木制成的舞台罩，使演员哪怕背对着观众演唱，也有良好的音响。音乐厅则最好为长方形，舞台在观众大厅内，座位二千人左右，中频混响时间在 1.7～2 秒。二个剧场如能在室内声学上有良好的效果，与国际水准接轨，则音乐家们幸甚，上海人民幸甚。

参考书目：

①M. V. Matheus, J. R. Pierce, "Der Computerals Musikinstrument"Die Physik der Musikinstrumente, S. 172. Spektrum der Wissevschaft Verlagges. Heidelberg. 1988.

② H. F. Pollard, E. V. Jansson, "Analysis and assessment of musical starting transients"。Acoustica, P. 254. 1982.

③④陆文秋、潘立超、包紫薇："乐器中的分谐波现象"《乐器》1994 年第 1 期。

⑤M. Dickreiter, Der klang der Musikinstrumente S. 36. TR-Verlagsunion, Müinchen 1977.

⑥⑦J. Sundberg, "Die Singstmme"Die Physik der Musikinstrumente, S. 19. Spektrum der Wissenschaft Verlagges. Heidelberg 1988.

⑧同上, S. 17.

⑨J. Sundberg"Formant technique in a professional female singer"Acustica32, 89—96. 1975.

⑩缪天瑞:《律学》241 页。人民音乐出版社 1983 年。

⑪M. Campbell, C. Greated, The Musician's Guide to Acoustics. P258. J. M. Dent & Sons. London, 1987.

⑫朱起东:《音乐声学基础》29 页。上海音乐出版社 1988 年

⑬W. Stauder, "Trompteninstrumevte" Musikinstumete in Einzeldarstellungen Band 2: Blasinstrumente. edition MGG. S. 256. DTV und Bärenreiter-Verlag 1982.

⑭同⑫25－26 页。

⑮见缪天瑞:《律学》中有关章节。

⑯缪天瑞:《律学》230 页、人民音乐出版社 1988 年。

⑰J. Meyer, Akustic und musikalische Auffiihrungspraxis S. 124. Verlag Das Musikinsteumenten. 1980.

⑱同⑰S. 132.

⑲唐林、张永德、陶纯孝《音乐物理学导论》197 页,中国科学技术大学出版社 1991 年。

⑳同⑲,198 页。

㉑同⑲页、194 页。

原载《音乐艺术》1995 年第 2 期

苏珊·朗格"生命形式说"给我的启示

——兼谈音乐形式的创造

贾达群

苏珊·朗格(Suanne K Langer,1895—),杰出的美国哲学家、符号论美学的创立者。她的理论在本世纪中叶曾风靡一时,成为当时英美美学的正宗主流,其影响至今不衰。

在现代西方美学史上,形式主义美学和表现主义美学都有了很大的发展,形成了各自较为完整的理论体系。前者以克莱夫·贝尔(CLive Bell,188l—1966,著名英国视觉艺术评论家)和罗杰·佛莱(RogerFry,1866—1934,著名英国艺术批评家)为代表,主张艺术作品的价值不在于情感或理智的内容,而在于线条、色彩、体积及它们的关系。这些关系,即线条、色彩的排列把秩序与多样性结合在一起,构成了"有意味的形式"以激发我们的审美感情。后者则以克罗齐(Benedetto Croce 1866—1952,著名意大利哲学家兼美学家)、卡里特(Carritt,著名英国哲学家、美学家)和科林伍德(Robin G Collingwood,1889—1943,著名英国哲学家、历史学家兼考古学家)为代表。克罗齐首倡表现说,认为艺术即直觉,亦即抒情表现,因此艺术活动就是一种尽人皆有的最基本最普遍的表现。卡里特和科林伍德紧步其后尘,宣称凡情感表现无一例外是美的,艺术就是一种先于逻辑判断的情感想象活动。

朗格认为:这两种理论各自反映了问题的一个方面。形式主义强调了审美过程中的形式因素,却不能就形式背后的实质性内容进行说明。而表现主义则只注重艺术活动或审美活动中的主观因素,忽视了艺术中的具体表现形式,以致不可能回答艺术实践所带来的理论问题。两种理论均不全面。一个完整的理论,必须能够完满地回答来自各个方面的问题,必须将各方面兼顾统一起来。符号艺术理论就是基于这样的设想,对前人与今人的理论进行全面地评价、吸收、改造、剔除、借鉴、发挥而得以建立的。"有表现力的形式"正是艺术即情感符号理论的生动缩写。它充分地体现出艺术(符号形式)与普遍情感(表现内容)的统一。

本文并非全面、系统地阐述朗格符号美学的专论,而仅只就其理论中的"生命形式说"作一点简要地介绍,并将该说给予我的启迪以及在此基础上所引发的关于音乐形式创造的几点联想进行一些粗浅的探讨。

一

生命形式概念,是朗格美学理论中一个极其重要的概念。无论是在论证艺术表现情感的可能性的问题上,艺术创造与欣赏问题上,还是在论述艺术直觉与艺术本质问题上,她都从来没有离开过这个概念。从某种意义上说,把握了生命形式这一概念,也就抓住了朗格理论的出发点。

当人们把一件艺术品,如一幅画、一座建筑、一部乐曲等描绘成"活的"或"栩栩如生"的生命体时;当艺术家们把赋予自己的作品以"生命"、"活力"或"生机"作为首要任务时;当批评家的词汇里出现艺术品都应该是一个"有机"的形式时,他们所指的究竟是什么?朗格的"生命形式说"正是从这里开始的。

首先,她论证了情感情绪与有机生命体的关系。

她认为,感觉能力就是生命机能的一个组成部分,而不是生命

机能引来的。生命本身也就是感觉能力。因此,作为感觉能力的生命与人们观察到的生命应该是一致的。只有当在感觉基础上产生出来的直觉能力发现观照对象与自身有着某种一致的时候,观照对象才可能包含着某种情感。情感实际上就是一种集中、强化了的生命。是生命湍流中最突出的浪峰。因此,"它们的基本形式也就是生命的形式,它们之间的(即各种情感和情绪)相互关系和组合也就反映了生物存在的方式。"(朗格《艺术问题》P43)所以,朗格认为:"如果要想使得某种创造出来的符号(一个艺术品)激发人们的美感,它就必须以情感的形式展示出来。也就是说,它就必须使自己作为一个生命活动的投影或符号呈现出来,必须使自己成为一种与生命的基本形式相类似的逻辑形式。"(《艺术问题》P43)

那么,什么是生命的逻辑形式?或者说什么是生命形式的基本特征呢?朗格对此进行了总结,并将其概括为有机统一性、运动性、节奏性和生长性。

有机统一性,即生命体的每一部分都是极为紧密地联系着。这种联系绝非混杂和简单排列,而是以"某种难以形容的(内在)复杂性、严密性和深奥性"结合在一起。每种因素互为依存,每种因素都不能脱离整体。

运动性,指生命体不断地消耗不断地吸收,细胞和生命组织都处于不断死亡和再生的过程中,整个生命体无时不呈现一种"永不停息的运动"。运动一旦停止,有机体就破裂解体,生命亦随之消失。

节奏性,指生命是有节奏的,生命最明显的节奏活动就是呼吸和心脏跳动。但在人类生命活动所经历的全部过程中还有许多更为精细、多样和复杂的节奏活动,只不过不为我们的感觉所察觉。一个生命现象正是按照各种方式的节奏,有条不紊地进行着生命交换而得以持续不断地存在和发展。

生长性,指有机体每一个活的成份都要经历的那种不断生长

和不断消亡重建的过程，这些过程又展示出生命体生长、发展、消亡的规律。

当我们充分地考察了生命形式的这些特征后，作为艺术品必须具备的条件便清晰地展现在我们面前。即："它的结构必须是一种有机的结构。它的构成成份并不是互不相干，而是通过一个中心互相联系和互相依存"；"它必须是一种动力形式，它那持续稳定的式样必须是一种变化的式样"；它的"整个结构都是由有节奏的活动结合在一起"；它应该有着"那种随着它自身每一个特定历史阶段的生长活动和消亡活动辨证发展的规律"。总之，"关于生命形式的一切特征都必须在艺术创造物中找到。"(《艺术问题》P49)

的确如此，生命形式的诸种特点，在任何一件艺术品中都充分地体现着。

——有机统一性：

艺术品总是作为一个内部具有合理结构的不可分割的整体呈现在人们面前。违背了合理结构的神圣契合，肢解了完美统一的整体，生命形式便被打破，情感的表现便趋于消失。

——运动性：

艺术品显然包含着运动的形式结构。一方面，音乐、舞蹈、戏剧等"时间艺术"均表现为一种运动的形式。汉斯立克(1825—1904，著名奥地利音乐评论家、美学家)甚至将音乐的本质说成是乐音的运动形式。另一方面，就绘画、建筑、雕塑等非过程、非时间的艺术，亦可通过诉诸经验联想的暗示信息和促使事物运动的"力"的呈示来达到。

——节奏性：

艺术品同样具备节奏模式。在动态艺术方面，音乐、舞蹈中的节拍、诗中的诗行和韵律、戏剧中情节展外的速度、感情变化的落差等。在静态艺术方面，由于将节奏与机能而非时间联系起来，因此，线条的断续、笔触的行止、色彩的落差、质料的粗细、布局形态

的缓和与尖利，无一不表现出节奏因素。

——生长性：

音乐中的呈示、展开、再现（再生）的过程，戏剧中的由发展、展开、激化直至解决的冲突等充分地体现着生命的这一规律。静态艺术中线条连续、支承图形并给以方向性等具有方向性的运动势态和持续不断的变化进程都可通过心理效应而转化成对生长性的察觉和想象。

综上所述，生命形式的全部特征都在艺术形式中找到了。这就说明艺术形式与生命形式有着相类似的逻辑形式。更明确地说，艺术形式存在着与生命形式具有相同结构的可能性。"你愈是深入地研究艺术品的结构，你就会愈加清楚地发现艺术结构与生命结构的相似之处，这里所说的生命结构包括着从低级生物的生命结构到人类情感和人类本性这样一些高级复杂的生命结构（情感和人性正是那些最高级的艺术所传达的意义）。"（《艺术问题》P55）按照格式塔心理学原则，当外部事物所体现的力的式样与某种人类情感中包含的力的样式同构时，我们便感觉它具有了人类情感。而"艺术形式与我们的感觉、理智和情感生活所具有的动态形式是同构的形式。"因为一方面——"艺术品也就是情感的形式或是能够将内在情感系统地呈现出来以供我们认识的形式。"（《艺术问题》P24）；而另一方面——正是这种生命与情感在结构上的相似性或形式上的同构性，"才使得一幅画、一支歌或一首诗与一件普通的事物区别开来——使它看上去像是一种生命的形式；使它看上去像是创造出来的，而不是用机械的方法制造出来的；使它的表现意义看上去像是直接包含在艺术品之中。"（《艺术问题）P55）

至此，我们通过以上的介绍和分析，已对朗格的生命形式理论有了一个大致的了解和把握。

二

朗格结合心理学、生理学、哲学、美学、逻辑学所进行的多学科综合研究方法，以及在形式问题上的深刻见解，无疑给我们开拓了眼界，输入了信息，无疑给我们在艺术形式的创造上以更大的启迪。

下面，我就从作曲的角度，谈谈我在朗格生命形式说的启示下所获得的关于音乐形式创造的几点“感”和“悟”。

1、时间轴上的合理结构

我们经常看到、听到那种所谓“肝胆俱全”（即包括传统曲式中各部分，如呈示部、连接部、展开部、结束部等在内的一切结构要素），但总觉得“某处多了一点”、“某处还不够”的作品。其原因，显而易见在于对整体的把握不够而导致的结构的不合理。尽管我们对“音乐是时间艺术”、“音乐在时间中展开”等概念自以为已经铭刻心骨，但过去我们在强调整体性结构的合理性时，却似乎很少将时间，确切地说，是将确定的时间（即音乐的长度）作为标准。实际上，确定的时间即对整体的限定。因此，确定的时间（整体）对结构（部分）的把握（是否合理）是至关重要的。换句话说，只有在确定的时间内才能把握合理的结构。反之，结构是否合理的衡量也需要在确定的时间内才能进行。所以，我认为：音乐作品必须是一个在确定的时间内的具有合理结构的整体。这里的时间，指音乐的长度、结构，指构成音乐作品的一切要素和形式。

这样一来，当我们将某部作品的创作付诸于行动（即开始创作）时，首先就必须确定该作品的时间长度，并在这样一个时间轴上进行合理的布局与结构（全方位的，包括旋律、和声、对位、节奏、音色、力度、密度等等）。就如同画家必须在一定的“空间”——画幅内结构作品一样。这就与过去的创作——先确定某种曲式结构（如

单三部、回旋曲、奏鸣曲等等)或某种具体手法(如主调、复调、十二音序列、点描等等)区别开来。过去的作法强调了结构(部分)的意义(虽如此,但不能保证其合理性),而现在的作法则强调了时间(整体)的意义。

正是在这确定的、物理的时间轴上,合理的结构得到呈现并以此展示出整体的风貌。进而使音乐为听众创造出一种诉诸感受的"时间幻象"。而这时的时间——可听的时间——已不是简单的、一维的、物理的、连续的时间细流,而是广阔的、复杂的、多样的另一种时间——即生命活动本身标示的时间。

2、**生命的气息**

在时间轴上流动着的具有合理结构的音响形成了音乐的运动。在这一运动的进程中,各种与人类的情感形式——增强与减弱、紧张与松弛、冲突与解决、加速与抑制、极度兴奋与平缓从容等相一致的感觉都可以找到。而这些感觉都与气息有着密切的关系。一般来说,增强、紧张、冲突、加速、极度兴奋等感觉与短促的气息有关;而减弱、松弛、解决、抑制、平缓从容等感觉则与悠长的气息相联。如果说,呼吸是有机体生理的机能,那么,气息则是艺术品情感的特征。换言之,气息是加上了情感内容的呼吸。

气息的控制是音乐创作中一个十分重要的课题。完全可以这样认为,对音乐作品中是否含有生命力,或这种生命活力是充分还是枯竭的评判将取决于该作品中气息的运用。

音乐作品中气息的运用有如下方面的可能:

(1)节奏方面——包括周期与非周期的含广义节奏的点状气息。

(2)旋律方面——包括单声部与多声部乐音与非乐音的含广义旋律的线性气息。

(3)和声方面——包括和弦与音块的含广义和声的块面气息。

此外，音色、力度、音区、密度等方面都有可能运用。

音乐作品中气息的表达有如下方面的可能：

(1)物理的、生理的模拟和再现。

(2)心理的、情感的暗示和象征。

总而言之，气息在不同的表达方面的不同的运用，都能赋予音乐作品以生命的活力，使之无处不呈露出一种生机，无处不与人的生命合拍。运动、生命、气息、情感组成了音乐的意义。

3、非周期的节奏韵律

连续的运动构成了节奏。节奏产生于前一事件的结尾与后一事件的开端。换句话说，节奏建立于旧紧张的解除与新紧张的开始之际。它们根本不需要有均匀的时间。但是，其产生新转折点的起因，必须包含于前周期的结局中。由此看来，节奏主要与机能有关而并非与时间有关。因此，节奏的本质并非周期性的重复(周期性只是节奏活动的一种特例)，而非周期性的变化和连续才可能是节奏的真正含义。

生命的呼吸、心脏的收缩固然在一般情况下是以正常的速度和周期性(重复)的方式出现。但当身体运动而使需气的速度超过正常状况时，其节奏(速度)便会加快。而当受到外来刺激和内在情绪波动时，这种周期的节奏必将被打破而变为非周期的。

生命体的这些复杂的生理运动过程所反应出的复杂的精细的节奏，给我们的音乐创作提供了十分广阔的节奏模式。

周期的、平稳的、重复的节奏模式或许能产生一种较为轻松、平衡的心理反应；但对生命体复杂的运动形式，复杂的情感形式以及它们之间各种复杂的关系的体现，恐怕还在于创造出非周期的、动态的、变化的节奏韵律。

在音乐中，如果我们把节奏概念看成是两个紧张之间的关系，而不是时间上的平均划分(拍子)，那么就可以将音乐结构因素的

各种运动，看作是节奏的动因而变得可以理解。每一个准备未来出现的音乐事件都创造了节奏，每一个产生并加强着期待（包括纯粹连续性的期待）的音乐事件都准备着未来的出现。主观时间中的生命节奏，充满于复杂多维的音乐符号中，并成其为内在逻辑，生命节奏与音乐紧密相联。此时，音乐与生命的关系不是不言而喻吗?!

4、因素的生长与消亡

音乐在不断变化、发展的运动过程中展开，各因素（音乐事件）的生长（呈示、展开）、消亡（结束）、再生（再现）此起彼伏，构成了类似生命体的活动过程。

因素的生长、消亡过程，在音乐中，就是音乐事件的发展、结束过程。对于作曲家，这是最艰难的一个过程，它的实现包含着作曲家全部的才气、睿智和技巧。

我们现在讨论的不是单个因素（以下的因素均指音乐事件）的发展、结束过程（这或许太简单了一些），而是多个因素的发展，结束的过程。

这些过程可以分为顺序发展、并置发展和交织发展三类。

由于因素的不同，又可将诸因素分为两类。即：

(1)同质异因——两因素（或因素间）包含某种内在的、逻辑的关联。亦可说：甲因素包含有乙因素形成的可能性；乙因素又具备甲因素的某些特征。

(2)异质异因——两因素（或因素间）互为对比。

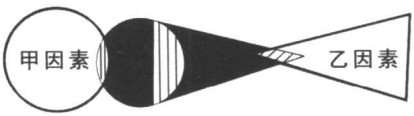
下面是各类过程的描述：

顺序发展的过程是：

①同质异因：两因素（或诸因素）的更替只需要一个短小的过渡。且过渡只涉及量或方向的变化。如图：

(2)异质异因:两因素(或诸因素)的更替则需要一个较为重要的过渡。这一过渡必须包含甲、乙两因素的质以及这些质的过渡。

如图:



并置发展实为一种拼贴,因此不作为一种逻辑结构加以讨论。

交织发展的过程是:

不管是同质异因,还是异质异因,均为甲因素在生长过程中,乙因素的因子便渗入其中,然后逐渐取代甲因素。这个取代的过程也是甲因素消亡和乙因素生长的过程。如图:

同质异因:

异质异因:

通过上面的观察，我们便会对各种因素（同质异因、异质异因）的各种发展方式（顺序发展、并置发展、交织发展）及其发展过程有所把握，并能对不同的情况采取与之相应的手法。比如：在顺序发展类中，对同质异因的处理关键在于找到诸因素的内在的某种关联；对异质异因的处理，关键在于过渡（因为它包含了三个方面的关系——过渡与甲、过渡与乙、过渡中的甲与乙）。在交织发展中，关键在于新因素因子渗入的部位及以巧妙的方式所带来的趣味等等。

以上关于音乐形式创造的四点体会，也许是片面的、不带普遍性，但它毕竟是我在朗格理论的启发下，通过认真地思索，结合自己的创作实践而总结的，并且都在我的作品中有所体现。探索有成功，亦有失败，失败是难免的。但探索的进取精神足以补偿失败的痛苦。

作为结束，我还想再说几句：

（1）朗格将艺术活动的研究过程，过多地停留在心理、生理的可能性以及生命感应的层次上，而忽略了艺术首先是一种社会现象。因此最终不可能说明艺术行为的本质。

（2）朗格将人类情感的普遍性的基础建立在生命形式上，这就否定了人类情感中渗透了大量的社会性成分。从而犯了把社会运动的高级形式简单归结于生命运动的次一级形式的错误。

（3）艺术品中包含着突出的情感因素。情感甚至在某种程度上说就是艺术的生命。然而表现情感绝非艺术的全部目的。“艺术既表现人们的感情，也表现人们的思想，但是并非抽象的表现，而是用生动的形象来表现。”（《普列汉诺夫美学论文集》）第一卷 P308）

原载《音乐探索》1993 年第 2 期

西方民族音乐学思想对中国的影响：历史与现状的评估

汤亚汀

本文不是对20世纪中国音乐学术的总结，而是从思想和方法论的高度，探讨西方民族音乐学（包括其从比较音乐学到音乐人类学等各个阶段的形态）在中国历史的各个时期对中国音乐学术的不同影响。

西方音乐学的传人：20至30年代中期

“五四运动”的文化目标是以西方文化为工具改造中国传统文化，在音乐上则是以蔡元培效法德国的“美育”思想为契机，“效法西乐”，“以为改进国乐之参考”，使国乐同西乐“齐驾并驱”（刘天华）。可以说，现代中国的音乐研究从一开始就带有浓厚的民族本位主义色彩和强烈的为创作服务的功利目的。西方作曲技术理论便顺理成章地成为当时的音乐研究——收集、整理、改造国乐——的工具。而传播这一工具的则是像北大音乐传习所和国立上海音专这样的现代专业音乐教育机构以及萧友梅、丰子恺等人的乐理著作。

尽管萧友梅等人也有音乐史与中西比较方面的著述，引进了

德国里曼体系的乐学(音乐学),但真正全面系统介绍西方音乐学的当时只有王光祈。然而王光祈引进这一新学的最终目的仍然是创造一种新的国乐。如他所称,"现在一面先行整理吾国古代音乐,一面辛勤采集民间流行谣乐。然后再利用西洋音乐科学方法,把他制成一种国乐"。所谓西洋科学方法,即是西洋音乐的进化史,包括乐器、乐谱、乐制、调式(Tonform)、技艺、思潮等的进化(王光祈,1924)。虽然研究的目的还是为创作,但上升到"音乐科学"似乎比单纯以技术理论为工具更符合"五四运动"所宣扬的科学精神。

王光祈所做的主要是整理了中国古代音乐,尤其是中国历代的律制。众所周知,本世纪初,梁启超等人曾发起过一场"史学革命",介绍西方历史及史学方法,以此重修中国历史。显然王光祈也受到了这场运动的影响,他先是系统介绍了治西方音乐史的方法,然后提出自己治中国音乐史的范式,概括起来有三条:

(1)以音乐起源——进化为纲,研究律、调、记谱、乐器、舞乐、戏曲、器乐;

(2)以埃利斯、霍恩博斯特尔所代表的比较音乐学派的物理测试和数学计算方法来研究律与调的进化;

(3)"以实物为重,典籍次之,推论又次之",实物不可得时,则从古籍下手,并同世界其它民族比较,以作旁证(王光祈,1934)。

上述第一条不能说惟独是比较音乐学的,实际上也是当时西方史学普遍奉为圭臬的;第二条则无疑是比较音乐学传统的;至于第三条,王光祈所做多是从典籍下手,仅偶有比较。而所谓推论的方法,则是研究非西方"野蛮民族生活","以为上古人民未开化时代之生活",这也是当时西方史学普遍把非西方作为自己历史的古代部分的做法,即按照"西方中心论",非西方是西方发展中的初级阶段。

从史学角度看,王光祈主要是系统介绍了西方音乐史及其史学方法,并以此研究中国音乐,尤其是律制的进化,虽然其中也运

用了比较音乐学的一些方法。

而从比较音乐学角度看，他的研究仅仅运用了埃利斯的音分制和霍恩博斯特尔及萨克斯的世界三大乐系。此外，他在文章中零星介绍过诸如传播论的“边缘残存”观点以及采录音响及记谱、收集乐器等方法。但是，他的研究同当时西方流行的比较音乐学有些不一样。首先是对象不同，他主要研究自我音乐，而不是非我音乐；其次是方法上也有诸多不同，他以中西比较为主，而不是西方——非西方的比较，多进行历时比较、而非共时比较，仅比较律制、而不同时比较乐器与风格，且比较中无人类学背景。他确实倡导过环境论，但那是就西方音乐史而言的，决非是人类学的。甚至在他的《中国音乐史》里所用的乐器分类法也是西方传统的三分法，而非比较音乐学柏林学派的四分法。只有他的《东方民族之音乐》是介绍比较音乐学的，但正如他所称仅以埃利斯的音乐分制为准，根据文献与乐谱比较音体系。这似乎并不足以反映出到20年代末西方比较音乐学的状况。

除了历史音乐学和比较音乐学外，王光祈还介绍了阿德勒音乐学体系中的声学与声音心理学；同时他还强调该体系中与音乐史有关的各种学术，如美学、物理学、生理学、心理学、文学史、美术史、文化史、政治史、宗教史、哲学史、乐器学以及技术理论和演奏技能。

综上所述，王光祈这一时期所引入的与其说是比较音乐学，不如说是音乐学，或者说主要是历史音乐学，也有一些比较音乐学。但他对后来影响较大的也还是在史学、律学方面。至于当时的比较潮流主要还是集中在中西比较，为了寻找同西方的差距，以便迎头赶上，而非比较音乐学性质的广泛比较，所以说，这一时期我国是史学处于中心，而比较音乐学则在边缘，非常微弱，虽然它也反映了19世纪西方该学科的两大技术成果——音分制和留声机音响采录（后者仅有刘天华那样很有限的采集工作）——和20世纪柏

林学派的些许观点,但它是借着"五四"前后的史学大潮而来的,而最终目的又是在于创造一种能够立足于世界民族之林的中国新音乐。这种创作主宰研究的倾向甚至一直延续到70年代末。

这一时期还有另一股被我们忽略了的潮流,即由刘复1918年在北大所发起的"民歌运动"。这是本世纪初人类学——民俗学传入的结果。运动得到我国人类学——民族学创始人蔡元培的支持。开始仅收集歌词,属新文学运动的一部分,自1922年起也收集曲调并创办《歌谣》周刊,是为中国民俗学之开端。后来刘复之弟刘天华也加入实地采录,加强了该运动的音乐方面。1927年,运动移至广州中山大学——当时中国人类学——民俗学中心——并一直延续到1934年。这7年是民间音乐研究的黄金时代,采录范围从农村扩展到城市(转引自WONG,1991)。据沈知白记载,当时(1929)中央研究院已开始"用留声机蜡片到民间去'灌'"音乐。有不少著述和集子都附有乐谱,研究音乐本身,从一些题目来看,如"结婚仪式歌"、"儿童游戏的歌谣"、"医事用的歌谣"等,显然是人类学——民俗学性质的。这一运动的性质如同本世纪初美国人类学家的音乐采录与研究。但在我国却由于后来的战乱、排外和音乐界长期固守的"音乐本体论"而未能同音乐学合流、产生如美国民族音乐学和音乐人类学那样的交叉学科。

此外,值得一提的是,当时在中央研究院历史语言所的语言学家赵元任在民间调查方言时曾收集过一些民歌民谣。这令人想起当时比较音乐学家、心理学家施通普夫和人类学家博阿斯联手在美国西北海岸调查印地安人的语言和音乐的做法。

民族乐派思想的主宰:30年代中期至40年代

如同在西方,在比较音乐学前后,同时存在着民族乐派的运动,即如巴托克、科达依那样收集民间音乐作为创造具有本民族特色的作品的素材。如前所述,音乐研究为创作,"五四"以来已形成

共识，只不过还没有和民族乐派的思想挂上钩，但应注意王光祈早在1923年就介绍过西方各国的民族乐派这样的事实（见《德国人之音乐生活》）。

进一步在中国点起民族乐派思想之火的是30年代初来华的两位白俄作曲家阿龙·阿伏夏洛莫夫和亚力山大·齐尔品。他们用自己中国风格的作品鼓舞了中国作曲家。齐尔品鼓励中国作曲家去听农民的音乐，用西方技巧表现地方色彩。阿氏则提出改革中国音乐与戏曲的意见，据沈知白1934年的记载说，“阿氏说中国的音乐家，应该学习俄国格林卡、穆索斯基、鲍罗丁这般人，到民间去收集歌谣，再用艺术的手段，将它们制作成伟大的乐曲，我们赞成这种办法。不过关于采取材料，我们除民歌之外，还有昆曲、琴曲以及道家的法曲与僧家的佛曲都可以做创造国乐之材料”。（“二十二年的音乐”）接受阿氏影响的还有冼星海，1935年他从法国刚回到上海，直接面受阿氏教导，之后将这一思想又带到延安，得到那里作曲家的响应。

当时的抗日救亡运动成了民族乐派思想发展的土壤。而党的文艺方针也号召到群众中去，收集创作的原始材料（毛泽东，1942）。这是“五四”精神合乎逻辑的进一步发展。冼星海号召建设“民族音乐研究理论”（包括中国古乐和欧西乐学理论），研究世界各国的音乐史、乐派和民族音乐，创造“中国新兴音乐”（转引自高厚永，1980）。他影响了1939年成立的“中国民间音乐研究会”，其会员多是作曲家。他们的思想如吕骥后来回忆的：“当时我们受苏联‘红旗歌舞团’的影响，‘红旗歌舞团’就是这样随部队走，到一个地方就收集民歌进行创作”（1985）。当时，吕骥在“鲁艺”还曾介绍过巴托克和萨波奇（柯达依弟子）的方法（陈聆群）。

吕骥1941年发表的《中国民间音乐研究提纲》代表了这一时期音乐学术的主要倾向。纵观全文，他只提及借鉴“西洋近代音乐科学”，没有提到音乐学。而研究民间音乐的状况、内容与形式、演

变的历史,目的是获得规律性的知识,建设现代中国新音乐。不仅研究创作所需的形式与技术,还要研究表演技巧与风格。"提纲"强调研究者的音乐实践即创作活动,研究角度有音乐史、创作、演唱、美学、比较学等,民歌采集沿用传统,称"采风"。1946 年在重庆国立音专建立的"山歌社",其人员与宗旨亦是如此(见沈洽,1996)。

"提纲"的贡献是,不但指导了当时和后来的民歌选编工作,而且在中国音乐研究的历史上,第一次提出了方法论问题,所归纳的八种民间音乐和六种技术理论问题,为解放后更广泛的研究提供了建立范式的基础。

如果说前一时期处于中心的是史学,那么这一时期的焦点则是现存的音乐,史学相对地处于边缘位置。在民族解放运动的大背景下,民族乐派的思想,尤其是苏俄乐派的,以民间音乐研究的形式而中国化了。这一时期的特点是,研究本民族音乐自身的规律,在此基础上创造新的民族艺术,同国外当时的民族乐派(也有称音乐民俗学的,如布勒伊洛尤等)相比,我们的民间音乐研究缺乏对资料的系统分类,不注意民俗背景,研究中亦无风格比较,也无对音乐体系本身的深入研究。

从民族乐派思想向音乐学的回归:50 至 70 年代

解放以后,"五四"时期的历时性研究与延安——重庆时期的共时性研究二股潮流合而为一,称为民族民间音乐研究,代表人物是杨荫浏。实际上,1949 年之前,在国统区,"五四"的史学传统一直没有中断。从 30 年代的黄自到 40 年代前半期的杨荫浏、后半期的沈知白,国立音专成了中国音乐史学的基地。在这方面最有创见的是杨荫浏。重庆时期,他继承了王光祈的传统,以西方技术理论为工具,从物理学、数学角度来解决中国的律制问题。史学思想则是进化论的和儒家音乐观的。此外,他还注重音乐和语言的关系。虽然他也提出过民族乐派的思想,"文史学者与乐人合作研究民

歌”(1935),解放后他也曾提到音乐学术为创作服务,但他的研究主要还是学术性的。

50年代以来,他在进化论的基础上又接受了唯物史观,联系社会生活和意识形态来看音乐结构与审美观。这样,除了原有的文献考证外,他又开始研究现存的民间音乐,进行实地考察,“从研究民间音乐中探索古代音乐的遗存问题”(吕骥,1984)。这就同历史音乐学单纯的历时性区别开来,接近了民族音乐学的共时性,即从现存的传统出发,重构音乐史。杨荫浏方法中历时与共时的结合,是在50年代政治上一面倒向苏联、完全排斥西方新兴思想的状态下,以他为代表的音乐学者的独创。

他亲自去搞音乐普查,提出调查的五个方面,即相关的生活内容,曲调及唱奏情况,文献实物(乐器与手抄资料),艺人情况,当地研究情况等。当时也受到过苏联民歌研究的影响,如参考地方志等做法(以上见杨荫浏,1957)。他的学术思想接近当时东欧的音乐民俗学。他开创了一种中国式的音乐志写作范式,一直沿用至今。具体说即是:背景简介——乐器及其律制(音乐结构形式)——乐谱——沿革与演变——演奏者——传授关系及教习者——评估(杨荫浏,1958)。

所以说完整的中国音乐学应从50年代的杨荫浏开始,只不过是用“民族民间音乐研究”的名称罢了。在此之前,王光祈和49年之前的杨荫浏专治史学,刘天华和吕骥等作曲家则面向民间。

这时在上海音乐学院的沈知白,正继续自己30至40年代所接受的民族乐派思想,从中西比较中得出结论:要建立自己的“民族音乐理论”体系。他认为“民族”的涵盖面比“民间”广泛得多,而具体实施他的蓝图的则是民族作曲理论家于会泳(见沈洽,1996)。但更重要的是,他重新提倡“五四”以后中断了的比较音乐学,把对中国民族音乐的研究扩展到了东方民族音乐,也可以说是进一步扩大了参照体系。在这方面,他超越了王光祈,具体表现在:

1)已不再仅仅是中西比较,还扩展到中国和非西方民族的比较。他提出中国古代音乐史中的一些问题要和周边国家联系起来,才能解决,为此他提出了研究路线图,印度、日、朝、东南亚、西亚、北非、黑非洲、拉美(赵家梓,1994)他还翻译了关于印度、拉美和非洲的材料。

2)从单纯的律学研究扩展到音乐其它因素如旋律、调式、节奏、复调曲式以及乐器等,并开始注意音乐所赖以发生的背景。

3)译介西方音乐学家和比较音乐学文献。

4)提倡全面学习西方音乐学的各分支学科——除音乐声学外,还有音乐美学、音乐史学、音乐社会学、律学、音乐生理学、音乐民族学、音乐心理学等(陈应时,1984)。另据回忆,沈知白在1960年前后曾设想过用奥地利音乐学家阿德勒创立的音乐学体系在上海音乐学院建立音乐学系,既包含"民族音乐理论"专业,也包含"东方音乐"专业(倪瑞霖)。

从民族乐派思想回归到音乐学,这是当时中国音乐学术的总趋势,无论是杨荫浏,还是沈知白,都是如此,只不过一个是"内向地"形成一种中国式的音乐学,一个是想更开放地广泛借鉴西方音乐学;前者已具规模,后者则仍在酝酿之中。但令人不解的是,为什么他们两人都没有去注意当时正方兴未艾的西方民族音乐学?仅借鉴东欧的音乐民俗学和"五四"时传入的比较音乐学而避开当时的新学——民族音乐,是不是为求得政治上的保险?在没有进一步的资料之前,我们只能这么推测。

民族音乐学的兴起与发展:80年代

"文革"之后,1980年前后,上海音乐学院音乐研究所在(《辞海》修订版)资料工作的基础上,由罗传开组织编译了两辑《民族音乐学翻译资料汇编》。材料选自当时可见到的欧美及日本音乐辞书"民族音乐学"条目,计有英、德、法、俄、日等语种。据罗传开所言

(1983),这一工作继续了沈知白60年代未竟的事业。

值得一提的是,廖乃雄也在沈知白之后做了些工作。70年代下半期,他曾译过一些德文百科全书上的各国音乐条目,还选了非洲、阿拉伯、埃及等条目让我作翻译练习,并亲自为我校订。此外,他还建议编译室翻译沈知白曾译过一部分的斯洛尼姆斯基的《拉丁美洲音乐》,我翻译《非洲音乐》,并向出版社推荐出版。这促成了后来各国音乐系列译著的出版,是50和60年代《各国音乐文化》翻译的继续和深化。

沈洽(1990,1996)对这一时期作了很好的总结,笔者下面拟对他的六个方面作一些评估和补充。

(一)学科方法论的研究

1980年的"全国民族音乐学学术讨论会"标志了中国学术界正式接纳了这一学科,虽然比西方迟了整整30年,在中国却具有划时代的意义,它意味着方法论上的一场革命由此开始了。会上所讨论的"中国民族音乐学究竟始于何时"、"中西民族音乐学的异同"等问题代表了中国学术界对西方民族音乐学的最初认识及接受程度的差异。而1982年年会上所讨论的研究范围及研究目的(是为创作还是作为独立的人文学科)则无异是中国音乐研究摆脱创作功利的"独立宣言"。1984年起,则有学科名称之争,现评述如下:

1)沈洽、杜亚雄等坚持罗传开译自日文的"民族音乐学",词根ETHNO-(民族)修饰"音乐学",强调是音乐学的一个分支学科,同时考虑音乐之文化属性,目的是使我国的研究同国际接轨,创造民族音乐学的中国学派。

2)乔建中、金经言等则按德文MUSIKETH—NOLOGIE改译作"音乐民族学",理由是该学科中音乐学和民族学同等重要,这样也避免了同我国原有的"民族音乐学"混淆。

3)黄翔鹏、陈应时等采用"民族音乐形态学",董维松、袁静芳

等又加上了“乐种学”,以取代“民族音乐研究”,意在保持原有的音乐学学术传统,不认同于考虑文化背景的“民族音乐学”。

4)吕骥、魏廷格等又提出“中国音乐学”,其理由如魏所言,我们的研究是音乐学的、研究自我音乐的(即主位的),不像西方民族音乐学是边缘学科,大多研究非我音乐(即客位的)。

笔者认为,与其统一各家之说,不如保留各种学术色彩,即一种多元共存的学术格局,以利于各派之间在竞争中取长补短、共同发展。“中国音乐学”是对中国特色的学术传统最好的概括。涵盖了“民族音乐形态学和乐种学”,也体现了国际上通行的做法,如“印度音乐学”、“阿拉伯音乐学”等。“音乐民族学”和狭义的“民族音乐学”(如沈洽所定义的)则分别代表了是立足于民族学或音乐学——民族学并重、还是立足于音乐学的不同取向。至于广义的“民族音乐学”最好称为“西方民族音乐学”,以示区别。

沈洽的“民族音乐学中国学派”其范围和方法是(1986):

1)主体为中华民族传统文化环境中的音乐;

2)对我们有明显“血缘”关系交互影响的其他国家和民族的传统音乐;

3)其他参照体系,特别是欧洲音乐体系。

纵观这三条,其中既有音乐学倾向的民族音乐学,即“文化中的音乐”的影子,也有沈知白“周边国家比较”的思想,又有“五四”以来的“中西比较”这一世纪主题,同时还坚持了“以我为主”的传统。他的思想可以说是代表了80年代西方民族音乐学传入中国之初的表现形式:对胡德式的“文化中的音乐”的亲睐,同时又不舍弃中国所用的比较音乐学传统。

(二)民族音乐志与民族音乐志学

按沈洽说,这一名称意为“民族的、文化中的音乐志”。但现在西方已统称为ETHNOGRAPHY OF MUSIC,译作“音乐民族志”(MYERS,1991),似与AHTHROPOLOGY OF MUSIC即“音乐

人类学”一样立足于人类学、民族学。与西方的差异反映了我们80年代的音乐志的基本范式是:历史、人文概况、表演方式、音乐形态特点、乐种分类与分布、乐器、传承关系,其中各部分或多或少联系文化或民俗背景,少数还得出人类学、民俗学结论、或甚至调研当地的传统话语—如思维体系、音乐观念和分类法。可以说,较之50至60年代杨荫浏的范式,在观念上又进了一步。

(三)文化地理学

“音乐色彩区”这一概念的灵感采自比较音乐学的“文化圈”、巴托克和科达依的“音乐方言区”、内特尔和梅里亚姆受比较音乐学影响的“文化区”等概念。所谓比较音乐学影响,即是通过地理划分来寻找音乐的共性,这是一种文化普遍主义的意识。研究地理对音乐文化的影响,代表作是乔建中的“音地关系探微”,影响来自萨波奇(科达依的弟子)《旋律史》中的“音乐地理学”。今天,音乐文化地理学还应联系文化生态学等新的内涵(见管建华,1996)。

(四)文化史

这一名称易让人联想到萨克斯与萨波奇的乐器史、舞蹈史、旋律史这样陈旧的概念,正如后来人们所批评的,比较音乐学的历史比较法,即比较现存的传统与历史上存在过的传统,或者说用人类学资料与历史资料进行平行比较,这里有很多推测的因素。显示出比较音乐学的不完备之处(岸边成雄语)。而后来侧重于现存传统的民族音乐学,在研究历史时,则取变化的角度,通过不同的变体来重构历史。90年代兴起的历史民族音乐学则结合了史学的考古、文献考证等历时法和民族音乐学的共时法。如前所述,在这方面,我们倒是领先于西方的。

(五)跨文化比较

我们所谓的“比较”多属中西比较这一世纪性的主题,60年代起,又有了沈知白式的与周边国家的比较,80年代则出现了汉族与少数民族、各少数民族之间的比较,也出现了一点中国以外的比

较,如阿拉伯与西方的比较。管建华对这一时期的比较作了很好的归纳(1992),划分出“影响比较”(共性与相关的比较)和“平行比较”(差异与对置的比较),提出脱离西方音乐理论为框架的比较,脱离早期比较音乐学的“欧洲中心论”。笔者认为,既要脱离“西方中心论”,也要脱离“中国中心论”,才能跳出狭隘的二元比较的框框,真正做到以全世界为视野的多元比较。

(六)中国以外非欧洲传统音乐的研究

80 年代以来,我们在这一领域做了三件大事,研究上有三大特点。

三件大事是:亚非拉地区音乐志系列的出版;《中国大百科全书》收录各国音乐条目;“中国世界民族音乐学会”成立。可以说,中国的“地区研究”的中心是在中央音乐学院,陈自明等学者功不可没。

三大特点是:

1)是 60 年代亚非拉音乐研究中音乐学传统的进一步延续,即首先注重音乐形态,当然对文化脉络较之从前有更多的注意。

2)除少数情况外,经费困难和体制问题使我们无法像西方学者那样作大量深入的田野工作,无法理解所研究民族的文化精神,因而只能局限于音乐本身,作一些表面性质的介绍,脱离不了起步阶段。

3)因而较多的研究采用比较的方式,这正如西方比较音乐学时代,因缺乏对各个地区深入详尽的第一手研究,不得以而采取比较的方法。但是我们仍有一些出色的研究,如以杜亚雄的“裕固族西部民歌与有关民歌之比较研究”(1982)、伍国栋的“缅甸民族乐器与缅中民族乐器之联系与比较”(1986)以及李昕的“北美印第安民歌与我国阿尔泰语系若干民族民歌的共同音乐特征”(1987)等为代表的。用比较音乐学与历史文献考证的方法,从音乐形态学出发,得出的结论却具有一些人类学关于人种渊源的旨趣,如匈奴人

和匈牙利人、羌人和缅人、我国阿尔泰语系民族和北美印第安人。这一方法也见之我国少数民族音乐研究(钱康宁,1991)。

文化人类学思想的渗入:90 年代

如果说 80 年代中国的民族音乐学基本上反映了西方比较音乐学和 50 年代民族音乐学的思想,那么 90 年代最大特点是文化人类学思想的渗入。首先是从名称——即如何描述这一学科开始的。如笔者(1991)从梅里亚姆和蔡斯(G. CHASE)的定义论述中得到灵感,提出了 ETHNOMUSICOLOGY 的译名问题。认为从词源学、语义学、学科历史与现状来看,似应译作"文化人类音乐学",英文似相应作 CULTURAL ANTHROPOMUSICOLOGY,或简称为"人类音乐学"或"文化音乐学"。其它名称则有赵宋光(1991)的"音乐文化学",乔建中(1991)所提出的人类学下属学科"音乐民俗学",以及后来管建华的"音乐人类学"(1996)。韩钟恩(1993)很快对上述建议作出归纳,提出"音乐文化人类学"(CULTURAL ANTHROPOLOGY IN MUSIC)一说,将其看作文化人类学的分支,研究应从产品转向创造过程及人自身。这正是西方人类学和民族音乐学 80 年代以来所强调的。

下面拟简单评述到 1996 年为止的几种用人类学方法论实验的著述。

首先是马克思主义人类学,即民族学思想。如韩钟恩(1991)引用了马克思《人类学—民族学笔记》来说明人类文化习俗、人的生产、物质生产和精神生产同民俗音乐的关系。笔者在"希伯来音乐仪礼向神教的进化"(1994)一文中,运用了达尔文、马克思的社会进化论、人类学阐释学派盖尔茨的"文化内旋"以及马克思历史唯物主义关于经济基础与上层建筑关系的基本原理。

杜亚雄在"为建立民族音乐学马克思主义学派而奋斗"(1991)一文中,批判介绍了到本世纪 50 年代为止的西方人类学与民族音

乐学中的进化论、传播论、功能主义和文化相对论等学派后,提出了马克思主义人类学的三个特点。(1)"以世界古今一切民族为对象"(评:实际上梅里亚姆(1964)和内特尔(1983)的著述中已有不少西方音乐的例子,专门研究西方艺术音乐的民族音乐学著述可见内特尔(1989)、赫恩顿(1981)、波尔曼(1992))。(2)"以历史唯物主义为指导,并以社会经济形态为中心内容"(评:在这一点上西方同行不比我们落后,80 年代以来,马克思主义在后现代主义批判资本主义的大旗下,进入人类学与民族音乐学已不是罕见的例子,经济基础决定文化现象,这已成了西方学者时髦的话语)。(3)"强调现状与历史相结合的研究的方法"(评:如前述,杨荫浏早在 50 年代就开始这样做了,西方则先后从"变化"的角度[60 年代以来]和"历史民族音乐学"[1990 年以来]两方面结合历史与现状)。笔者认为,当务之急是,系统学习马克思主义有关论述,同时批判借鉴西方马克思主义的具体运用方法,广泛对马克思主义以外的西方各种方法论兼收并蓄,并在结合中国传统学术的基础上建立我们自己的体系,这样才能与西方民族音乐学界平等对话。

第二种倾向是,较少借助西方民族音乐学,而直接从文化人类学与民族学中吸取灵感,这也是我们的西方同行常用的方式。这样,立足点已不再是"文化中的音乐",而是"作为文化的音乐",而且我们深厚的史学传统也加强了西方文化人类学的历时维度。

罗艺峰的《中国西部音乐论》(1991),论述西部音乐"在文化层面上与自己音响本体之外的物质文化、行为文化和精神文化发生着关系",同地理环境、自然气候、产食经济息息相关,即支撑和孕育音乐的是音乐外的文化事象。他从钟与琵琶的比较来看物质文化,分别从战争与和亲这类行为文化、从宗教与风俗这类精神文化来看其对西部音乐的影响。以上是共时、宏观的研究,接着又从历时的角度来看具体的音乐文化事象,即西凉乐、龟兹乐等杂交、开放、生成、发酵的方式。最后又微观地分析了"花儿"等西部音乐的

主要品种，其中不乏新颖的视角，如“花儿”的人格类型学研究和“信天游”食与性的生存母题，但藏族的“谐”、维吾尔“木卡姆”以及“西安鼓乐”这三节流于一般介绍，述而少论。所引书目也反映了我国总体上对西藏与新疆同中亚与南亚的比较研究不够。

杨民康的《中国民歌与乡土社会》(1992)，据作者本人说，灵感主要来自我国人类学家、社会学家费孝通的《乡土中国》。全书在西方社会学、民族学、符号学和中国传统美学、民间文学结合的层面上，探索民歌赖以生存的乡土社会及其文化结构，是一部音乐文化学、社会学、而非形态学的著作。从方法论上看，该书似以民歌为例来阐释结构，即功能主义学说。作者以符号学方法区分出民歌符号活动四要素，如乐讯、讯道、乐人与环境(即民歌的形式与内容、媒介与过程、演员与观众、生态与社会)，四者在其系统内部的四种语义功能(传载、抒表、传讯、趋美)和外部的四种文化功能(习俗、礼仪、群聚、交际)中发挥着作用，以此形成、符号、结构系统。然后从四种背景，即人生仪礼、婚姻恋爱、家庭家族、乡里社会看上述内外功能。最后以功能结构派学者帕森斯的“社会行为论”历时地区别行为者，即乐人(乐工、乐伎、歌手、优伶)的社会地位和文化角色。

第三种倾向是，从文化人类学的分支学科、民俗学出发的音乐民俗学，可以说是20至30年代和50年代民俗音乐调查的进一步发展，代表人物是乔建中(1991)。他提倡从“实录”(即田野工作)入手，强调记录民俗全过程(不像以前只记录曲调与歌词)，还要参于其中、直接感受，这正是人类学家马林诺夫斯基40年代及当今西方民族音乐学所强调的。然后在这一基础上作文化人类学、音乐民俗学的整体研究。至于方法，他提出研究仪式背后深层的社会、历史、文化、宗法、观念等内容，“从民俗的细节中可以剥离出很丰富的社会文化内涵”。他借用了日本学者的民俗分类，即物质、社会、语言和心理，认为每项音乐民俗中都可能包含这四要素。实录中四要素再加上历史、社会、艺术这三维度，可对民俗音乐有一个全面、

系统、多层的认识。

第四种倾向则干脆以音乐人类学来代替民族音乐学,如管建华编著的教材《音乐人类学》(1996)。虽然这方面资料尚不充足,但作者却能广泛借助文化人类学、社会学译著而构建出一个具有自己特色的框架,且将这一学科扩展到深层的文化美学、心理学与哲学范畴,并处处联系中国音乐的情况,颇具新意。对音乐人类学的介绍除梅里亚姆(音乐行为和功能主义)、洛马克斯(歌唱风格测定)等学派外,似还应包括布莱金(结构主义人类学,1973)、费尔德(审美人类学与声音民族志,1982)和A·西格(表演人类学,1988)等流派。引人注目的是,管建华等人将音乐人类学具体运用到音乐教育上,同当今多文化、跨文化的音乐教育这一国际潮流接轨,在我国目前的音乐教育理论中走到了最前列,他们提出的口号是:立足于本民族传统文化,抛弃西方中心论,面向全世界。笔者认为,这是对传统文化与世界多元文化辩证关系的最好阐释,是我国音乐文化当今的发展方向。

第五种倾向,或仅初露端倪,是人类学学者的加盟。1995年,厦门大学人类学系彭兆荣在《中国音乐学》上发表文章"结构,解构,重构:中国传统音乐现代化的必然选择",象征了音乐学与人类学在中国联手的开端,中国音乐学界第一次感受到了来自人类学界的学术风格和一股强劲的后现代主义学术风范。作者引用了巴赫金、赛义德、福柯等后现代主义大师的观点,来分析我国少数民族音乐文化的结构,解构西方音乐文化的话语系统,如我者(指西方)文化霸权的表现,他者(指非西方)不同,但却平等的价值结构,以此重构中国各民族音乐文化自己的话语系统。他还提出,"音乐广泛地与人群、种族、阶级、年龄段、职业、性别等结合"的后现代主义视角(也见汤亚汀,1993)。值得注意的是,人类学学者彭兆荣在西南少数民族地区有过多年田野工作的经历,曾给予音乐现象以特别的关注。

结 语

从80年代西方民族音乐学全面传入以来，仅仅十多年，中国音乐学术就发生了巨大变化，西方民族音乐学一百年来所有的思潮(除结构主义外，几乎都出现在当代中国。各种色彩的学术风格形成了一个连续统一，两头极端分别是音乐形态学与乐种学(即音乐学)和文化人类学，中间依次是比较音乐学、民族音乐学、音乐民俗学和音乐人类学，呈现出多元共存的格局。西方民族音乐学思想使中国学术界走上了方法论的实验和革命，这必将对中国音乐学术的发展产生深远的影响。

参考书目

王光祈："德国人之音乐生活"(1923) "欧洲音乐进化论"(1924) "通迅"(1934)，《王光祈音乐论著选集》冯文慈、俞玉姿选注，人民音乐出版社，1993年。

沈知白："中国近世歌谣叙录"(1929) "二十二年的音乐"(1934)，《沈知白音乐论文集》姜椿芳、赵佳梓主编，上海音乐出版社，1994年。

杨荫浏："《中国民歌》序"(1935) "湖南音乐采访队的普遍调查工作"(1957) "孔庙丁祭音乐的初步研究"(1958)，《杨荫浏音乐论文选集》，上海文艺出版社，1986年。

毛泽东："在延安文艺座谈会上的讲话"(1942)，《毛泽东选集》卷三。

高厚永："中国民族音乐学的形成和发展"(1980)《音乐研究》1980年第4期。

吕 骥："中国民间音乐研究提纲(1982年修改稿)"，《音乐研究》1982年第2期。"悼念卓越的音乐史学家杨荫浏先生"，《人民音乐》1984年第4期。"中国音乐学、乐学和有关的几个问题"，《音乐研究》1985年。

杜亚雄："裕固族西部民歌与有关民歌之比较研究"，《中国音乐》1982年第4期。"为建立民族音乐学马克思主义学派而奋斗"，《中央音乐学院学报》1991年第3期。

罗传开："《民族音乐学翻译资料汇编(2)》编后"，1983年。

伍国栋："缅甸民族乐器与缅中民族乐器之联系与比较"，《民族音乐》1986年第1期。

沈 洽："民族音乐学研究方法导论"，《中国音乐学》1986年第1—3期，"民族音乐学十年"，《中国音乐年鉴》1990卷。"民族音乐学在中国"，《中国音乐学》1996年第3期。

李 昕："北美印第安民歌与我国阿尔泰语系若干民族民歌的共同特征"，《音乐研

究》1987 年第 4 期。

钱康宁:"论音乐学在少数民族研究中的地位和作用",《人民音乐》1991 年第 11 期。

乔建中:"浅议民俗音乐",《人民音乐》1991 年第 7 期。

罗艺峰:《中国西部音乐论》,青海人民出版社,1991 年。

韩钟恩:"关于民俗音乐研究的三个比较",《音乐探索》1991 年第 2 期,"音乐文化人类学",《中国音乐年鉴》1993 年卷。

汤亚汀:"ETHNOMUSICOLOGY:释义和译名",《中国音乐学》1991 年第 3 期,"《莫扎特以及对西方文化的民族音乐学研究》评介"(内特尔,1989),《中央音乐学院学报)1991 年第 4 期,"《专题论丛:音乐实践的描述与描述的实践》评介",《中国音乐年鉴》1993 卷,"希伯来音乐仪礼向一神教的进化",《世界音乐文丛(2)》1994 年。

杨民康:《中国民歌与乡土社会》,吉林教育出版社,1992 年。

赵宋光:"音乐文化的分区多层描述",《中国音乐学》1992 年第 2 期。

管建华:"比较音乐研究述略",《中国音乐年鉴》1992 年卷,"音乐人类学",《中国音乐》1996 年增刊。

陈应时:"沈先生教我学音乐学",《沈知白音乐论文集》,上海音乐出版社,1994 年。

赵佳梓:"沈先生是如何教我研究东方音乐的",《沈知白音乐论文集》,上海音乐出版社,1994 年。

彭兆荣:"结构,解构,重构:中国传统音乐现代化的必然选择"《中国音乐学》1995 年第 2 期。

A. Merriam, Anthropology of Music, 1964

J. Blacking, How Musical Is Man? 1973

M. Herndon, "Cultural Engagement: The Case of Oakland Symphony Orchestra", Yearbook for Traditional Music 1981

S. Feld, Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression, 1982

B. Nettl, The Study of Ethnomusocology: 29 Issues and Concepts, 1983

A. Seeger, Why Suya Sing: A Musical Anthropology of the Amazonian People, 1987

H. Myers, Ethnomusicology: An Introduction, 1991

I. Wong, "From Reaction to Synthesis: Chinese Musicology in the 20th Century", Comparative Musicology and Anthropology of Music, ed. by Nettl & Bolhman, 1991

P. Bolhman, "Europe", Excursions in World Music, ed. by Nettl, etc., 1992

原载《音乐艺术》1998 年第 2 期

音乐的时空效应

王少华

1766年，莱辛发表的《拉奥孔：论绘画和诗的界限》一书，无疑为人们提供了一种从时间和空间分别考察艺术形态特征的崭新视角。尽管这一思想早在二千年前亚里斯多德的《诗学》中已初露端倪，但莱辛毕竟以天才的思辨创立了自己的体系，因而被鲍桑葵的《美学史》称为“近代美学的真正道路的开路先锋。”此后的数百年间，艺术理论家们群起效仿，从对艺术的时空分析进一步走向明确的时空分类，例如把音乐、文学纳入时间艺术的范畴，把绘画、雕塑、建筑纳入空间艺术的范畴，把舞蹈、戏剧、电影纳入时空综合艺术的范畴，等等。对这种艺术的时空分类理论本文不想全面探讨，仅想在此背景上就“音乐是时间艺术”的命题略作议论。

首先，这命题中的“时间”一词确指的意义是什么？我们知道，在音乐创作、表演、欣赏的系统过程中，时间往往表现为不同的形态，具有着不同的性质：

(1)乐谱——作曲家的一度创作，时间设定为抽象的书面形式；

(2)演出——演唱演奏家的二度创作，时间显现为行为过程的发生形式；

(3)唱片——现代科学的声音储存技术,时间转化为唱片(磁带)一定密度长度的空间形式;

(4)音响——声源所激发的空气振荡,时间展示为客观物质的运动形式;

(5)聆听——音响在入耳听觉系统中的刺激过程,时间表现为主体对外部信号的感知形式;

(6)想象——情感与思维对信息的深层加工,时间升华为完全自由的审美形式。

在上述的第(1)环节,乐谱或者是以"悠长地"、"短促地"一类文字对音乐的时间进行提示,或者是标明每个音符长短、休止的精确时值,或者是用速度记号给出乐音基本单位的时间量,这等等的一切,虽说对音乐的生成将产生举足轻重的影响,但本身还并不具有时间的真实属性,还只是一种书面预设的虚幻时间,是对于物化为音乐音响的前期状态,(2)、(3)环节的价值是等同的,唯一的区别,(2)是有形的现场表演,(3)是无形的声音传播。在性质上,第(2)环节开始体现出时间的具体流程,不过时值的量会与第(1)环节稍有距离。这一方面是由于指挥、演奏、演唱中速度节奏的把握或多或少地和乐谱存在着误差,另一方面还由于声波的运动带有超越人为控制的特点。例如试以 ffff 的力度在定音鼓上快速击打一个三十二分音符的强音,假定演奏的时间误差为零,且猛击后按住鼓面使之停止振动,这时,先前已被激发的那个三十二分音符因携带了极大的能量,在停止演奏后它将仍然会再持续一段时间而变成十六分音符、八分音符……,直至能量全部衰减。显然,人无法控制已有乐音在空气中传播的振动时间,而正是这种音的振动时间,即在第(4)环节物化为客观存在的音响及其运动形式,才能赋予作品以本来意义上的时间属性,并成为音乐审美的直接要素和艺术分类的真实依据。当然,仅仅关注音响的物理时间是不够的,还必须关注第(5)环节中人对物理时间的心理反应。前者是情境中

的外部存在，后者是被感知到的外部存在，只有把两者结合起来，也就是从心理物理学的角度来综合考察音的运动，才能正确地揭示出音乐艺术的形态特征及其本质规律。因为即使一个音客观存在着，但如果它的信号刺激量低于人耳的可闻阀，那么在无法听辨的情况下，这个音对于审美主体来说就是无意义的，而它作为审美对象也就随之丧失了意义。反过来，在给予听觉反应以足够重视的情况下，也不能忽略和混淆事物客观运动的制约作用。例如流行的艺术分类理论笼统地把文学纳入时间艺术的范畴，其失误就在于没有区别口头文学和书面文学的不同特性。莱辛在《拉奥孔》中，是以“诗用在时间中发出的声音”来限定自己主要把口头文学作为比较研究的对象的。至于书面文学，像小说之类，尽管从头至尾看一遍需化若干时间，小说所描述的故事也具有一定的时间跨度，但这一切都是审美主体阅读文本时产生的相对动态感和时间感，作为小说的媒介——文字符号，它本身同时就永久地并列印刷在纸面上，就像长卷画上所有点、线、面都同时并列在纸面上一样，各个文字符号相互拥有的只是空间位置关系而非时间先后关系。一个人可以按页数装订程序从前面看到后面，也可以从后面看到前面，就像从长卷画的左面看到右面，或从右面看到左面一样，其主体投入的时间，并不等同于艺术作品本身结构逻辑所规定的时间长度和过程。当歌德流连于圣·彼得大教堂的廊柱间时，一个个迎面扑来的圆柱使他仿佛产生了类似音乐的节奏感。但这个节奏感是歌德在自行挑选的审美起迄程序中，通过把对相同廊柱排列的空间距离造成的先后观照连在一起产生的。廊柱本身既没有提供审美的先后秩序，也没有提供相邻廊柱各别显现的时间间隔。歌德本人也领悟到此中的差别，因此科学地诗意地称建筑为凝固的音乐。在沃尔克主编的《知觉与经验》一书中，作者把由自我移动身体眼睛看静止物体造成的一类动态感叫做“再内导”，把由环境中事物本身运动造成的刺激后果叫做“外内导”，两者引起的主观反应是相似

的，但客体对象的状态是截然相反的，也就是说建筑和音乐的节奏感时间感是有本质区别的。尤其是书面文学，它使用的是代表物质符号的语言文字符号，信号的信号，即巴甫洛夫的“第二信号系统”，这就更不能把书面文学与一般艺术与音乐等同在一个层次（表现材料）上进行存在方式的机械划分。所谓文学艺术，文学和艺术是有界限的，这也许便是时空分类体系难以涵盖所有文艺现象的理论局限性之一。苏珊·朗格在《情感与形式》一书中指出：“在传统意义上，时间艺术一词不仅适用于音乐，而且适用于文学、戏剧和舞蹈，而在一种比传统意义更本质更重要的意义上，即一种明确的感觉时间意义上，音乐也被称为‘时间艺术’，在这里，‘时间艺术’针对‘空间艺术’而言。音乐在上述两种意义上都被称为时间艺术，这种含混不清在哲学上危害无穷，因此，我把艺术区分为造型艺术和发生艺术，而一概避免使用‘时间艺术’的提法”。在这段话中，所谓的“传统意义”，是指对艺术媒介的存在形态作亚里斯多德式的分析，它是与按“明确的感觉”来认识艺术特征的“更重要的意义”不同的，不可混淆的。这里，需要对苏珊·朗格的观点加以补充的是，即使在所谓“更重要的意义”的感觉上，艺术的时间效应仍然存在着“外内导”和“再内导”的区别，混淆它们乃至把音乐和文学都纳入时间艺术的范畴，同样也会导致“哲学上的危害无穷”。

至于第(6)环节所涉及的音乐审美境界，事实上已超越了一切现实事物时间规律的制约，任由情感与思维无所拘束的体验和想象。它能引导对音乐表现的主观评价，但无法提供判断艺术形态特征的客观尺度，因此有待另文阐述，本文下面将只从艺术分类学的角度，主要围绕第(4)第(5)两个环节，来进一步展开讨论。

从本质上说，时间是现实事物自身发展的历程，是依据事物的持续关系，从先后秩序上表征客观存在的一种物理参量和方式，故指向性和衍展性就是时间的基本特征。闵可夫斯基在《空间与时间》的报告中正确指出：“任何人提到一个地点时无不处于一定时

刻，提到一定时刻时无不处于一定地点。”要想科学地确定一个质点的运动速度和轨迹，就必须在三维空间中引进时间的座标轴。可见，在物体长宽高的空间三维度之外的第四个时间维度，实际上揭示了与空间相关的物质运动。根据这一原理，所谓时间的指向性，是指任何事物先后发生的客观序列不可更改，不可逆转。过去永成过去，时光无法倒退，而将来，也只能预测但不能让它提前出现。对这一时间法则，我们凭生活经验便可明了。就音乐来说，这一法则促使作曲家要特别精心地设计音的前后序列，因为音列不可逆转的运行，将鲜明地影响到音乐性格的构成。我们试把一个复杂的五角星图形从两角朝下改为一角朝下，再试把极简练的贝多芬命运主题 GGG^{b}E 改为^{b}EGGG，两相比较，可以发现空间造型在位置上的颠倒仍能较容易地感知它和原型的同一性，但音乐时间序列的颠倒则在更大程度上歪曲了运动过程而造成一种全新的体验。因此空间艺术通常可以变换角度变换顺序来反复观照，但音乐则必须遵循作曲家规定的序列去渐次欣赏。也正因为如此，音乐作品才常常需要用若干个主要主题或预定程序来反复贯穿全曲，以尽可能赋予作品以相对统一的音列逻辑，赋予作品以相对统一的时间个性。当然，主题贯穿中大量运用的重复、再现等手法，并不意味着是在更改或倒转时间的指向。同理，像上述颠倒命运主题一类的所谓“逆向进行”，它的本义只是以先现的乐音序列为原型，通过重新设计一个不同于原型的先后排列来展开音乐。因此“逆行”是主观上的体验，是建立在视谱的理性分析上的。且从时间的角度看，“逆行”发生在原型后面，恰恰证明“逆行”不可能逆时间之向去改变原型的固有进行。所以，“逆行”也是一种正向进行，音乐在任何情况下都只作一维的由先至后的正向运动。

如果说，时间的指向性拥有不变序列的话，那么时间的衍展性正好相反，它所涉及的过去、现在、将来是一个可变的序列。按照对时间的感觉，过去只能凭经验去回忆，将来只能耐心地等待，唯有

现在是可以直接体验的。然而，现在发生的却也曾是将来的，并且逐步地变为过去。所以，现在这一时间点永远在变化，它既是过去的终点，又是将来的起点，现在的中介把过去将来联成一个可变的序列。在此序列中，很难给出“现在”这一瞬间的长短究竟有多少。有人求得光通过基本粒子的空间线度所耗时间为一亿亿亿分之一秒，并把它作为时间的最小单位——时子。假设这一计算成立，由于再敏锐的耳朵也无法分辨前一时子与此一时子及后一时子的区别，所以它的物理分割在艺术领域毫无实际意义。然而，音乐却必须要有所分割，否则它就会像造型艺术一样，在时间的流逝中显现为瞬间的永恒和静态的延续，显现为无差别的非动态过程或长音保持。因此，音乐只有以自己特有方式给出“现在”的最小时间长度，才能建立起动态艺术的基本时间尺度和时间特性。我们知道，音乐是按频率来确定一个音的。当某个音如标准音 A 在不中断的情况下，不论是全音符还是二分音符、四分音符……，都统称为一个 A 音。理论上，全音符可按倍数无限小地分割，但实际上分割却是有限的。因为这既要受到表演者生理条件的制约，再短的时值无法准确唱出或奏出，又要受到欣赏者听觉条件的制约。例如，慢速（♩=60）演奏一个四分音符约为一秒，相应的一百二十八分音符为 0.03125 秒。根据生理心理实验结果，表明 0.04 秒为被试对时间长度的不肯定间距，即有不少于 0.04 秒的判断时差。这样，一个四分音符加上或减去 0.04 秒在感觉上没什么区别，一个一百二十八音符的音事实上也不可能被独立展示和准确听辨，它将要么与同频率的后一个音合为一个单音，要么与不同频率的后一个音合为一个和音，如琵琶满轮、滚拂等效果即是。看来，没有一本音乐理论书探讨过这个问题，也从未有过对音符最小单位的正式规定。但是，依照表演和欣赏者的生理心理阀限，音乐似乎得到了一个生物钟来天然地确立时间运动的最小可辨时值为六十四分音符。取大于等于这时值的一个音，其持续的时间整块地被当作“现在”，当作

一个独立的基本单位。所以人们常说:“这个音保持不变”,“这个音处于静止状态”,“这个音被另一个音所代替”,等等。连贯的时间之流就这样被主观地分割成一个个音符(和弦)的不同时段的停顿或交替,并随之产生音乐特有的动态感和节奏感。

综上所述,我们可得出两点结论,第一,音乐自第一个音开始到最后一个音的终止,整个作品结构始终严格遵循着时间指向的不变序列,并同步规定了音乐审美的起迄程序,从而强烈地显现出不同于造型艺术的时间特征。第二,在被时态衍展性所规定的可变序列中,音乐以能听辨的时差展示一个个音响瞬间,这些瞬间的现在时、过去时、将来时的不断转换,给人们提供了无限丰富的持续更新的审美感受,借此,音乐又获得了自己的另一个性格特征——动态特征。相比之下,尽管绘画、雕塑、建筑等也服从着时间的法则,但总体的遵循并不引发具体结构的同步变换。造型艺术在时间进程中的空间并列,使它既无法将衍展过渡的可变序列分割出能感知的时间微点,也无法将时间指向的不变序列演化为局部构造之间的更替过程和审美过程。因此,时间的流动在视觉上似乎是凝固的、永恒的、任意的、静止的。于是,被称为空间艺术的时间性就这样被忽略了,就像被称为时间艺术的空间性被忽略一样。这种忽略或许具有理论概括上的简明性和合理性,但同时也就带来了相应的片面性和粗糙性。与其忽略,还不如指出两类艺术各自时空存在方式上的差异来得更有意义。

就音乐而言,“时间”一词不仅涉及到它的本质特征,还涉及到它的具体表现要素,即上述已经提到过的“时值”。在音乐四大要素中,时值是音高、音色和强度的组织者,时值把它们纳入自己的流程,启动它们又制约它们,炫耀它们又否定它们,一切都随着时间获得了生命的有或无。与造型艺术相比,音乐的时间是可量度的当作表现手段的时值关系。作为专业术语,时值首先是指单个音(在无固定音高的打击乐中指每个拍点)延留的时间长度。其次,它的

另一个非常重要的意义，是指音的相互过渡所累积构成的时间总量。我们知道，音乐作品的每个正在流失的音响，均会被审美主体或多或少地储存在记忆中，当一曲终了后，人们便根据记忆来判断作品的时间长度。和实在的由仪器测定的时间流程相比，这判断带有观念的任意的性质，不过，音乐的时间总和不管是客观定量的，还是主观任意的，都无疑更能让音乐表现出它的时间特色。首先，任何音乐作品都需要有完成自身结构发展的足够时间量。各类教科书或许无法对一部作品的最低时间长度作硬性规定，但从创作实践看，即使威柏恩这样被称为“用一个手势表达了一部小说内容”的作曲家，他最短的《为大提琴和钢琴而作的小品》也有 9 小节约十数秒钟。因此，一部作品的合乎结构逻辑的流程，都是拥有相当时间量的流程，量在这里起着决定作品存在的质的规定性。其次，时间长度作为乐曲诸表现要素的总体反映，从宏观上显示了作品前后持续的个性风貌，这和外围轮廓线对一尊雕像并列形态的概括是相似的。世界上找不到时间总量完全等同的音乐作品，因为时间总量所包络的具体要素原本就是各不相等的。第三，作品时间长度同步规定了主体的审美时间长度，它的存在迫使主体的生命节奏与音乐节奏溶为一体，或者说被音乐的尺度而不是时钟的尺度定量化了。主体随着音乐的发展，最直接最痛切地体验到时光的累积和消逝，体验到一部作品渐次成长的历程。于是，绝对时间（作品的实在时间）和相对时间（主体的投入时间）就这样达到了完美的统一。

在结束对时间的探讨之前，有必要就音乐术语“休止”略说几句。在音乐中，休止是有一定时间长度的休止，其时值由作曲家在乐谱上明确标注。从时间的角度看，这类休止是“假休止”，是一种表演上的临时静止，一种由强至弱的极限状态。在无声的休止中，音乐的动势并未消失，时间仍在延续。它作为特定的表现手段，作用在于造成音响的空白，以便通过有声与无声的对比来加强或丰

富音乐的效果。因此，只有作品最后的终止符号，才具有时间上休止的意义。

现在，我们再来谈谈音乐的空间性问题。记得李斯特在论述柏辽兹的标题音乐时，曾称赞其庄严宏大的《安魂曲》如同“用音响石块筑成的金字塔”，其处理细腻的《契里尼》堪与“银器上的精致花纹相比拟”。(《论柏辽兹与舒曼》)这里，从无形转向有形，从抽象转向具象，从时间转向空间，当然属于审美的自由。问题的关键，不在于用自律论来简单取消这种想象空间对音乐的附加，而在于把想象空间与听觉所直接感知的空间属性相区别。对后者，从理论上加以否定也是很常见的，如海涅就认为，“音乐——这就是奇迹。它处于思想与现象之间，它是精神，但这是一种需要用时间加以衡量的精神，它是物质，但这是能够不要空间的物质。”(转引自克列姆辽夫的《音乐美学问题概论》)丽莎的《论音乐的特殊性》一书说得也很干脆，“音乐具有时间上的连续性和变动性，但却没有空间性，在音乐中，是不可能直接地提供空间性的。”这里，海涅和丽莎所否定的当然不是李斯特式的想象空间，而是作为音响运动形式的空间属性。看来，接受这种观点不要担任何风险，试图反驳它却异常困难。因为就音乐本体的存在方式而言，它不仅具有非可视性，非可触性的特点，还具有非抗容性和非间离性的特点。

所谓非抗容性，是指由物质元素组成的空间形态不拥有抗拒其它事物进入的结构属性。绘画、雕塑作品可以在同一个大厅展览，因为它们均以排他的抗容的方式占有着自己的位置，相互内聚的空间体积不能替代、不能交融、不能变更。一旦这排斥异己的内聚结构得以丧失，那么该绘画、雕塑作品本身也就不复存在了。相反，一个大厅同时奏响多部音乐作品，相互的振动空间却可以是同一的、叠合的、相容的。大厅的建筑环境外化为音乐的空间，并把一切音乐作品溶化于接纳于自身之中。音乐并没有因为自我空间框架的丧失而丧失自我的独立存在，它们依然在声波交叉辐射中分

别展示着各自的价值，只是无法如造型艺术那样能展示固定体积构造的空间个性。

所谓非间离性，是指事物由物质元素组成的空间排列是连续的，无限量度的。以一把提琴和一架钢琴为例，它们的视觉空间之所以各不相同，是因为空间尺度是有限的，间断的，可测的，有着内聚为“这一个”和“那一个”的界定范畴。然而，一旦它们同时奏响琴弦，那么所形成的音响空间就都变得绵联起来。多样的音乐激荡在同一空间，但听觉却不能感受到如视觉那样具体有限的、间断可测的体积量度，有的只是无差别无间离的空间境界，如在野外，这种特性就表现得更加充分。

造成音乐这诸多特性的根本原因，是由于听觉的对象——音响本质上是一种空气的流动，一种携带和扩散能量的无形的声波。黑格尔在《自然哲学》中指出：“这种流体是对光消极的、透明的，但在自身中挥发着一切个体，对外具有机械的弹性，渗透到一切东西里。这就是空气。”空气虽然潜在地包含着点状性的空间规定，但它却是自由独立的，没有视觉个性的，或者说是作为从属环节在相对事物（如建筑物）的规定里被空间设定的。黑格尔接着又说，“因为空气本身仅仅是普遍性，所以空气在自己的这种活动里并不表现为有力量分解这种个体化东西的个体性物体。因此，空气是纯粹腐蚀性的东西，是个体的敌人，它把个体确定为普遍的元素”。既然个性是艺术的生命，而音乐又无力提供有形体个性的空间直观.那么人们忽略它的空间存在并把它排斥在空间艺术之外就是可以理解的。黑格尔本人，也在《美学》一书中认为；“音乐对空间的否定在这里所指的就是：一种确定的感性材料放弃了它的静止的并列状态而转入运动”。这段话中，黑格尔说得很小心，他否定了音乐如造型艺术那种“静止的并列状态”的空间属性，但并没有否定音乐的一切空间属性。当人们抓住事物的主导特征简约地称音乐为时间艺术是一回事，当人们考察事物存在方式而全面否定音乐的空间属

性是另一回事。并且，否定音乐的空间性显然要比否定绘画、雕塑等艺术的时间性更有害、更严重，更难以接受。空气作为一种物质的客观存在，声波作为携带能量的流体运动，它必然地会拥有时间和空间的基本属性，必然地会在自我运行过程中给予直观以某种特殊的空间刺激、空间信息，而这，也正是本文探讨音乐空间效应的出发点。

1、高度感

自古以来，人们就一直在试图解释音与音高这类现象。据《左传》记载："水、火、金、木、土、谷，谓之六府"，"其生六气，用其五行，气为五味，发为五色，章为五声"。这一理论把羽徵角商宫五音与水火金木土五行相对应，以此来揭示音的生成与音律的关系。《汉书·律历志》所谓："天地之气，合以生风，天地之风气正，十二律定"，则把定律的尺度建立在天地之气上，表达了一种类似毕达哥拉斯学派的"宇宙音乐"的思想。在《音乐的构成》一书中，该丘斯引用了柏辽兹的一段话，"高低的区别，完全凭乎物体离地心的远近而定。"这段话意在从引力的角度寻找音高的规律，后又被柯克的《音乐的语言》一书所进一步发挥，有人认为，"没有理由把每秒钟振动数较多的音称为'较高的'音……为回答这个问题，我们几乎没有必要指出下列事物之间的联系，(1)由于受到地心引力的影响，'上'对人来说是费力的，'下'是放松的，(2)唱'高'音总是费力的，在木管、铜管或弦乐上演奏高音也是如此，(3)把弦'向上'调，我们要把弦轴向'上'旋紧，(4)……人们对这些事物的感觉似乎是天生的。"可以看出，柯克的解释较大而化之的"五行说"、"宇宙说"、"引力说"更具体、更实在，更贴近音乐。不过在从声源即乐器的构造或演奏上寻找理由，总不如在人声歌唱上做文章来得直接自然和具说服力。因为对于钢琴这样左右排列音位，高低音触键力度无多大区别的乐器来说，人们也能得出与管乐弦乐相反的结论。而从人的

身体构造和发声原理上看，问题就简单得多：唱高音要较多地运用头腔、鼻腔、口腔的共鸣，唱低音要较多地运用胸腔的共鸣，身体共鸣位置正好对应着音的高低位置。声乐表演是这样，音乐审美也是这样。当鉴赏者聆听一部作品时，往往都习惯于随着音乐去捕捉主旋律，哼(默)唱主旋律，以求得尽可能多的投入和快感。在这种情况下，在调动自身演唱经验随音乐作同步模仿的情况下，审美主体的体验常常既是观照的，又是表演的；既是内在精神的，又是外在直感的；既是听觉的，又是机体觉的；既是时间的，又是空间的。总之，听辨音乐时伴生的发声位置的寻找意念，对相关音高概念的确立无疑有着重大影响。

另外，也有人试图从人耳听觉的角度来剖析音高感的形成机制，如美籍匈牙利物理学家、生理学家贝凯西，就是其中的佼佼者。自 19 世纪以来，人们已经开始知道耳涡的基底膜是听觉最重要的振动组织，当声波从外耳道进入推动鼓膜运动再经中耳听小骨传递到达内耳耳涡及中枢神经系统时，就会产生相应的声音感觉——听觉。贝凯西的功绩，是他在大量实验的基础上，发现音调高度与音频在密集分布听觉神经细胞的内耳基础膜上的最大共振位置有关。基础膜在一定频率刺激下并不产生通常认为的一般性的整体振动，而是根据不同频率作不同区域的对应振动。由于基础膜各部分的厚度是逐渐增加的，故靠近人耳听小骨镫骨的近端偏硬不易运动，远端较软则易于弯曲，两者的柔韧性相差千倍以上。在贝凯西的内耳动力学名著《听觉实验》一书中，他指出基础膜上的系统硬度变化是与镫骨空间距离相对应的，刺激频率越高，最大振动的位置距基础膜镫骨一端越近，反之越远。人耳的这一听觉机制使它获得了优于视觉的独特功能：当两种不同波长的光混在一起时，视觉不能看到两种色彩而只能看到一种新的色彩，如波长为 520 nm 的绿光与波长为 625 nm 的红光混合得到的是波长为 564 nm 的黄光。甚至，两色相加还可能等于无色，如波长为 490 nm 的

蓝绿色与波长为 600 nm 的黄红色混在一起时，会变成无色的灰暗。印象派画家就是利用了视觉的复合性，把不同色点邻近相加来造成远近观赏的不同混合效果，产生所需要的新的色彩感受。而对于听觉来说，两个不同频率的音叠置在一起，除了能产生新的音响效果外，人耳还能把各个音捡拾辨认出来，分别确定它们的音调高度，(两音相加等于无音的情况当然更不会发生)这无疑使得和声复调等手法的运用成为现实，使得多音体制的建立成为可能。根据贝凯西对耳涡分析和传送声音的物理机制的杰出研究，人们进一步认识到在听觉神经中有一个细胞的系统排列，一种对频率逐渐升高敏感的细胞排成由低到高的线状队列。尽管两者不是简单的线性关系，但这毕竟为观察不同频率刺激的音高反应提供了科学分析的理论基础，提供了揭示柯克所谓“人们对这些事物的感觉似乎是天生的”规律的有效途径。作为“地点行波说”的创立者，贝凯西本人也因此被授予诺贝尔医学奖的殊荣。

当然，应该承认，由听觉机制产生的音高感，与三维空间意义上的高度是两回事。20 至 20000 赫频率范围内(声波波长约在 17 米至 17 毫米之间)的音引起的听觉高度，是一种既真实又异化了的反应，一种把声波不同波长的运行转变为基础膜不同位置的相对共振反应，它可以借用“高低”一类的空间概念，但不能改变它只是心理学意义上的听觉“高度”的事实。那么，音响是否还真的存在一种三维空间意义上的物理高度呢？

我们来看这样一个例子，1963 年，美国现代作曲家布兰特为女高音独唱和 83 件分散乐器所作的《第四次航行》，在乐队编配上采用了一种独创性的崭新手法，他把女高音和长笛放在三层包厢，双簧管、单簧管、英国管放在二层包厢，大号、定音鼓和弦乐也依次在底层分散置放，从而使乐器的不同声部不同音色与乐器发音所处的高低方位相联系。当女高音的演唱自三层包厢飘然而下时，人们不能不接受这个事实：在频率变化造成的传统音高体验之外，现

代音乐实践又提供了由声源位置的高低变化造成的第二类“音高感”。这第二类“音高感”取决于音到达两耳的时差、强度差以及耳廓和头部声影的掩蔽差等等，因此能更直接地反映出音响的出音地址和声波辐射的初始方位，赋予某种音色某种声部的音高变化以全新的空间效果。也许，布兰特的这部作品还只是一个试验，但这试验确实隐伏着挑战：向传统表现要素的挑战，向传统乐队配置手法的挑战，向传统音乐理论音乐美学的挑战。对此，是轻视？否定？回避？还是重视？接受？欢迎？本文无疑持第二种态度。

2、**方向感**

在日常生活中，人们很早就知道利用听觉来判断音的空间传递方向，以协调与外界的关系。如前文所述，这现象与声音到达两耳的时间，强度等变化有关。例如声源位于被试正前方时，左右耳接受的声音刺激差异为零。当移动声源方位，那么声源至左右耳的空间距离每改变一公分，就会有 0.029 毫秒的时间差及相应的强度差，并导致被试对差异作出某种反应。假如声源位置是固定的，多个并列的，则声源之间的空间距离也能使人作出不同方向的判断。当然，按心理学的“优势等级”，视觉对物体方位的感知力最强，触觉次之，听觉最弱。在视觉的诱导下，听觉对方向的判断会有 30°的偏离，在触觉的诱导下，听觉也会有 11°的偏离。由于刺激的优势效应，听觉通道中的空间信息常被视觉触觉通道中的空间信息所部分或全部淹没，因此人们观看乐队演出一般都忽略各乐器所造成的听觉方向差异，换个角度说，乐队组织者通常是把乐队作为统一的声源来对待的。他可以让第一小提琴与第二小提琴声部分列指挥左右两侧，也可以集中于单侧，但不论采用何种方案，首要目标都是为了造成一个均衡和谐的音响整体，而不是为了去强调乐器排列中产生的方向感。甚至在决定了乐队排列方案后，有些指挥还喜欢把小号长号斜摆在乐队中，通过改变喇叭口的声音直

播方向，来减弱铜管音响以求得与其他乐器组的匹配融合。不过，也有一些音乐家敏锐地注意到了出音方向所可能造成的空间审美价值。1894 年至 1907 年，马勒创作的《第二交响乐》和《第八交响乐》曾分别在大乐队之外增设一个独立的小乐队来扩大声源之间的方位距离，丰富音乐的听觉层次。1915 年，理查·施特劳斯创作的《阿尔卑斯山交响乐》，和 1924 年雷斯庇基创作的《罗马的松树》交响诗，也都曾借助舞台内侧，后侧安置的各乐器组扩展了音响的辐射宽度。至于前文提到的亨利·布兰特，在这方面更是独辟蹊径，融音乐织体与出音方向为一体。他的 1954 年为铜管和打击乐所作的《一千零二年》，演出时让小号顺着大厅的一面墙排列，长号顺着对面墙排列，小号长号分别沿墙依次一个一个对应吹奏，这样，在所谓的“累增的复调音乐”中，两边发出的声波组成了一个个音轴，听起来仿佛声音弹跳于左右之间，直到乐队全奏汇聚起丰厚饱满的如同立体声般富于空间美感的音响。

说到立体声，不能不使人想起电声设备所造成的全新听觉感受。在电声设备的参与中，扬声器（喇叭）可以看作传统声源之外的第二声源，再生声源。传感器（话筒）可以看作人耳之外的第二感受器，前置感受器。话筒在众多分布的位置上，定向地拾取各声部的音乐，再经扩大器的处理，由广泛安装的喇叭传入人耳。（瓦列兹创作的《荒漠》和《电子诗》，曾用了 11 条频道的 425 只扬声器）这时，听觉在判断第一声源的方向感时，无论质量数量都被提升了好几个几何级数。由于听觉在这里受到传感器强制性的方向选择，受到扬声器强制性的方向扩张，又可能受到耳机强制性的方向分离，因此最终产生的体验将在相当大程度上偏移原作的风貌，形成正面或负面的效应。也许，科学的参与总会使艺术损失点什么，改变点什么，但重要的是给艺术增加了点什么。对于绝大部分音乐家和鉴赏者来说，科学技术的进步是值得欢迎的，因为它把人们引向了一个崭新的听觉世界。电声设备给音乐带来的影响远没有结束，随着

对声音方向感的美学价值的日益重视，人们将会更努力地去推动电声技术乃至创作手法、剧场建筑等方面的创造发明，并反过来促进音乐本身的发展变革。

3、环境感

声学中的声场或心理学中的声野，都是指一个充满声音的空间。在这个空间中，人的知觉活动不仅使他清晰地意识到声音的客观存在，而且还能使他意识到周围环境的相关属性。例如在无回声的自由空间，一个以均匀力度持续发音的声源，每与听众距离扩大一倍，声压就耗损约 6 dB(分贝)。这时，听者在声源距离不变情况下体验到的 dB 变化，和在 dB 不变情况下声源距离移动的实际感觉是相等的。这种声音能量与声源距离等效互换的现象，经常被运用到创作中去，尤其是标题音乐创作，以渐轻渐响手段来引发对物体距离的空间体验，可谓屡见不鲜，效果甚佳。另外，在有回声的封闭空间，周围物体对声源信号反弹所产生的回响因素，也影响着人对环境大小物体远近等方面的判断。

应该看到，能量、频谱或回声因素导致空间环境的听觉效应，对于音乐审美来说是重要的，但更重要的是音乐对环境构成的某种深层意义。大部分人都有这样的经验，身处陌生环境或黑暗中的熟悉环境，往往会因恐惧紧张而大声歌唱，以使声音充斥于四周。这里，声音被当作人的一种意志，一种力量，一种标志，一种自身的外延存在。人通过这存在表达出对周围异己物体的抗拒，表达出改善空间环境的愿望，并直接借助声音实现自己对空间的特殊占有。于是，一个充满自我声音的空间被认为是安全的属于自我的空间，或打上自我印记的空间。联系到人类祖先和原始部落用声音来驱鬼避邪等集体仪式，有理由相信这类行为确实反映了某些带普遍性的心理体验及文化价值。在另一类情况下，当人与周围环境不是对立而是处于亲善状态时，音响便成为媒体，中介，成为空间本身

的一部分。没有生命的空间借着音乐获得了灵性，互不关联的事物借着音乐获得了交流，缺乏色彩的存在借着音乐获得了光泽。音乐使周围环境具有了一种功能，一种氛围，一种统摄万物的力量，甚至好象空间本身就是音乐创造的。凡些种种，我们无疑能在民间的社火庙会、婚丧喜庆、工余闲暇等音乐生活和风俗礼仪中找到生动的实例。至于音乐和自然环境的关系，德彪西在《克罗士先生》一书中曾有过精彩的论述："空气的波荡，树的颤动，花儿的芳香，三者相互陪衬得妙不可言，因为音乐能够把它们连缀得天衣无缝。"由此，德彪西设想写作专供室外演奏的音乐，一种"会在室外显示出真正的价值来"的"室外乐"。我们不知道这一设想是否对现代西方所谓的"环境音乐"产生过影响。马克思·纽豪斯一首题为《穿行》的作品，把音乐与纽约城的一座大楼联系在一起，行人穿过这大型建筑时，便能听到预先设计好的音乐。而艾甫斯的交响乐作品，则被要求在山野间演奏，以体现把音乐和野外环境联在一起的设想。德彪西的好友萨蒂曾写过一部"为省长办公室谱的音乐"——《陈设变奏曲》。作者试图让它成为书房的一个无形摆设，它的音响流动如同印象派绘画在视觉上的装饰那样在听觉上去装饰周围空间。另一位现代音乐家施托克豪森，1970 年创作了题为《献给贝多芬音乐大厅的音乐》的作品，作品分布在建筑的三个乐厅和三个休息室内同时演奏，乐曲结构的组合不仅体现在时间过程中，而且体现在空间排列中，听者漫步于其间，可以听到一处或几处的交响，从而使音乐成为环境空间的有机组成部分。

总之，不管是民间音乐还是专业音乐，室内音乐还是室外音乐，传统音乐还是现代音乐，严肃音乐还是通俗音乐，不管何种体裁何种风格何种形式，音乐都是在时间的流程中营造着关乎人类的音响空间。从这个意义上说，被称为时间艺术的音乐，其本性就在于为人类提供理想的生存空间。

原载《音乐艺术》1991 年第 3 期

民族音乐学作用于历史研究的理论思考和实践尝试

洛 秦

前 言

在查理斯·利基的 Origin of Humankind (《人类的起源》)一书中读到这样一段文字:每一个人类学家都梦想能发掘出人类远古祖先的一副完整的骨架。可是,对我们大多数人来说,这个梦想还没有实现。死亡、掩埋和石化等变化莫测的因素导致了人类史前时代纪录的贫乏和破碎。离体的牙齿、单块的骨骼、破碎的头骨片成了重建人类史前时代故事的主要线索。尽管这些线索的不完整使人灰心丧气,但是我并不否认它们的重要性。如果没有这些线索,我们就无法叙述人类史前时代的故事了。[1]

这段文字给了我不少启示。人类起源研究的情况是这样,人类社会历史的研究不也是这样吗?!

音乐历史的研究也是如此。音乐历史学家都希望能再现过去音乐历史的完整面貌。可是,对我们来说,这只是个梦想。许许多多的因素导致了许多人类音乐历史纪录的贫乏、破碎和消失。就像人类学家那样,这些"离体的牙齿、单块的骨骼、破碎的头骨片"成为了努力重建(而不是恢复)人类音乐历史的主要线索。尽管这些

线索的不完整，但它们是那么地重要。因为没有这些，我们就无法叙述人类音乐过去的故事。

音乐的历史是什么？怎么样来安放这些音乐历史中“离体的牙齿、单块的骨骼、破碎的头骨片”？我们今天要想从这些音乐历史中的“离体的牙齿、单块的骨骼、破碎的头骨片”中知道一些什么？也就是说，从什么角度或意义上来研究由这些线索提供的人类音乐的过去？

研究音乐历史毕竟不是人类学家们的重新安放和恢复这些离体的牙齿、单块的骨骼、破碎的头骨片。安置离体的牙齿、单块的骨骼、破碎的头骨片都是有“规”有“矩”的，有严格的生理结构规定的，是什么就是什么的。也就是说，骨盆的残骨是不能放在头的位置、牙齿不能当作脚趾的。在这点上，有点像自然科学。但是，人类的音乐不是这样。它不是生物性的，没有一个我们早已知道的“规矩”的。它不仅具有声音物理性，而且还是社会性的，更进一步地说，它是文化性的。要研究与之相关的一切，包括那些早已消逝了的音符、散了伙的演奏活动、摸不着看不见的思想、意识和灵魂，的确是困难和复杂。音乐历史研究有点像“雪上加了霜”式的工作。然而，我们又不能回避或弃之不管。

怎么办？

重要的不在于我们研究什么，而在于我们怎么样来研究。

简短的理论思考

当今民族音乐学中有许多研究的论题，其中之一就是“历史研究”。

按：所谓“论题”是一个没有结论，而且依然是在讨论之中的事，它很可能是永远没有答案的。在英文中，用 Issue 一词来区分 Problem。Problem 是我们中文里的“问题”的含义。问题是需要解决的。而“论题”不是问题，它所关心的事是一种现象，是一种人对

事物认识的思想和方式。所以,“论题”不含有解决的意思,它所具有的是讨论意义和理解性质的。[2]

因此,在这篇文章中,我想以民族音乐学为基点,从怎么样研究的角度来讨论这个音乐历史研究的论题。

以民族音乐学来研究历史涉及到两个方面的讨论:什么是民族音乐学?为什么要用民族音乐学来讨论历史研究?即民族音乐学能帮助“历史研究”解决什么?

在我看来,从一定的角度来理解,民族音乐学作为一个学科的概念是模糊的。学科指的是一个科学研究的领域。如自然科学中有数学、物理学、化学,人文科学中有社会学、哲学、心理学等。这些学科对自身研究的对象、内容、范围有非常明确的规定。如数学是一个研究空间形式和数量关系的学科,它的研究对象是数;心理学研究的是人的认识、感情、意志等心理过程,以及能力和性格等心理特征,它的研究对象是心理活动。那么,民族音乐学研究的是什么呢?

对民族音乐学学者们有过许多界定。虽然在将音乐安放在文化背景中来研究这一点上,目前大家都是达成共识的,但是,事实上这一点并不是一个学科的性质。作为一个学科,它要有一个非常具体的研究对象、内容和范围。无疑,民族音乐学研究的是“音乐”。可是,音乐学研究的对象也是“音乐”。或许,因为民族音乐学,英文是 Ethnomusicology 中的“Ethno”是前缀,所以有人把它看成是音乐学的一个分支。如果将民族音乐学作为音乐学的一个分支,它将与体系音乐学中的音乐美学、音乐心理学、音乐社会学等并列。然而,又有了问题。这些体系音乐学中的每一个分支都有自己明确的研究内容,它们分别从从美学、心理学或社会学的角度来研究音乐,那么,民族音乐学的角度是什么?是文化吗?文化是一个什么概念?它是一个包罗人类一切生活和活动万象的极大、极宽泛的概念。这些审美、心理或社会因素,包括音乐自身都是文化。所以,从

研究对象和内容来将民族音乐学视做为音乐学的一个“分支”似乎有些困难。

从研究范围来看一看。目前的民族音乐学有两个特征，其一是着重于研究欧洲古典音乐以外的音乐，其二是着重于研究现在活动着的音乐现象，即强调的是共时概念上的研究，而非历时性的讨论。在民族音乐学摇篮时期，其研究范围的非欧洲（古典）音乐性是很突出的。而到了现在，这个特点已经开始缺乏“特点”了。跨越欧洲古典音乐的纯技术性分析，摆脱一味地对某一作品、某一作曲家进行孤立地历史考证，而将交响作品、演奏活动和作曲家的思想与当时、当地的民俗、社会、政治，以及经济等复杂因素联系起来认识和理解，开始受到许多学者们的关注。诸如贝多芬音乐中的民歌因素、莫扎特歌剧的社会意义等诸如此类的研究已经出现。作者本人也做过民间音乐对海顿创作的影响、门德尔松从美术作品中获得灵感创作《芬格尔山洞》等研究的尝试。所以，民族音乐学也开始包括对欧洲古典音乐的研究。民族音乐学的另一个特征是强调共时概念上的研究。的确如此，民族音乐学的起家就是建立在研究现在活动着的音乐上的。但是，民族音乐学中历史题材的研究也不少。Helen Myers 主篇的《Ethnomusicology：An Introduction》的姐妹篇《Ethnomusicology：Historical and Regional Studies》就是一本民族音乐学中历史题材研究的专集。虽然，这本专集中收录的不少文章并不是以民族音乐学的方法来研究历史的，但是，它至少说明一点，民族音乐学同样也关心历史问题。还有许多诸如“黑人音乐史”、“爵士音乐史”等都是民族音乐学关心的。也因此，有学者提出Historical Ethnomusicology，即“历史民族音乐学”。

按：我本人并不欣赏“历史民族音乐学”的提法（说实话，我也不怎么欣赏“民族音乐学”的称谓。如果它是一个学科的话，民族音乐学所具有的性质更应该是“音乐学”。这将在日后再论）。民族音乐学的视角对音乐历史的研究有许多有益的作用，也是我这篇文

章讨论的论题。但是，把它作为一个“学派”来对待，似乎有点滑稽。就如“城市民族音乐学”，如果城市是它的研究内容，那么，我们应该有“农村民族音乐学。这样的话，还会有“工厂民族音乐学”、“剧场民族音乐学”、“街头民族音乐学”、“女性民族音乐学”、“同性恋民族音乐学”，简直可以没完没了。Richard Widdess 在《Ethnomusicology：An Introduction》中有一篇“Historical Ethnomusicology”的专论。可惜除了“文献研究”、“乐谱解读”、“译谱”和“分析”等传统音乐学的套数，看不出有实质性的民族音乐学思想在历史研究问题上的作用。当然，术语的提法可以商量，但是，历史研究在民族音乐学中是一个不小的论题，这一点是无疑的。

因此，民族音乐学的“学科”界线越来越扩展，同时也越来越模糊，以至于很难从学科研究范围的意义上来给予严格界定。

方法论也是学科的一个重要方面。民族音乐学非常年轻，也因此富有活力。由于年轻和具有活力，它是那种接受型的。民族音乐学的发生发展是与许许多多的人文思潮的理论和其它学科密切相关的。其中最主要的是受了人类学，以及语言学和心理学的重要影响。所以，民族音乐学也就是音乐人类学。以下就是音乐人类学的发展过程：19 世纪前的文艺复兴的人类学、启蒙运动的人类学和“人的科学”、和谐的普遍性、音乐的共性历史，19 世纪的人种学、人类学、进化论、比较音乐学，20 世纪初期的人种描述主义、田野工作和参与地观察、文化区域和音乐文化、扩散论、功能主义和结构功能主义、心理人类学、行为主义，20 世纪晚期的文化变迁、文化生态学和新进化论、结构主义、认识人类学、民族科学论、符号人类学、演奏、经验和沟通、马克思主义人类学、反映论的人类学、批评人类学等等。然而，英文中常说，“a coin has two sides”。是这样，事物总有其两方面的特性。民族音乐学受益于众多学科，同时也受制于它们。除了 Transcription（译谱）和 Analysis（音乐分析）技术手段外，民族音乐学没有任何自己的方法论。

民族音乐学是什么呢？我认为，确切地说，民族音乐学是一种观念、一种思维和一种思想。民族音乐学将音乐作为对象，从这一个特殊的角度来认识人自己、他的社会和他创造的文化。这样来认识和理解音乐的观念或思想是半个世纪以前没有过的。因为传统的音乐学所关注的是音乐作品本身，即音与音之间的纵横关系。关心的是音乐“是什么”，而且是一个在狭义上的“是什么”。这种意义上的询问，在过去特定的历史条件下，人们认为是唯一可行的，而且对于那个技术层次上“是什么”的回答也是满意的。例如，读者们习惯于阅读“小调性质的第一主题需要一个关系调上的第二主题来呼应”之类的文字。人文思想的发展，或者说进步，人开始对那些单独、孤立的认识事物的方式不再满足。“我们是谁？我们从那里来？我们又到那里去？”的迷惑越来越强烈地扣问着人自己。最突出的认识是，当代人注意到抽象、普遍、理性的启蒙人并不存在于所有的文化和地理环境中。人文思想开始经历一次深刻的转折。这种转折意味着由人类看“他异”——对于自然万物尊严的价值肯定；由个人看“他异”——对他人的价值肯定。观念开始改变，思维方式开始改变，思想认识开始改变。对音乐的理解也是随着这些对人自己、对他的文化的理解的改变而提高的。从18世纪的猎奇心态来收罗非欧洲音乐到20世纪中将音乐理解为文化，事实上是一个观念上的改变，而不是研究内容的转移。因此，民族音乐学这个术语的提出是建立在对音乐的新认识的基础上的，是一种对人类任何音乐的内容和形式排除文化价值判断的认识。它的思维角度是从较为广阔的意义上来询问音乐“是什么”，音乐是“怎么样”产生、传播和作用的，由此来解答音乐“为什么”在不同地理环境、文化环境中会表现出这样或那样的方式、功能等。这样的理解角度是思维和观念的问题，而不是学科或领域或方法论的问题。这是因为我们继承传统，但是又不满足传统观念和思维的局限性而迈出的一个新路子，为的就是希望对音乐复杂的现象有更深入的了解，去

认识音符背后所蕴藏着的更本质的东西，来接近人类生活中的 Universal（普遍或一般）的“真理”。

在这样一个观念和思维的基础上，民族音乐学者对其研究的内容和对象就有了更为宽阔的范围。我们可以解放自己以往仅着重于研究现在活动着的音乐现象的局限。历史内容也同样可以从民族音乐学的角度来认识。在过去的很长时间里，音乐史的研究是以传统音乐学，也可以说是以历史音乐学的思维方式来进行的。在中国，无论是研究欧洲古典音乐还是中国音乐史，其方法大多是历史音乐学的。这种方法是以“实证”为座右铭的。对中国古代音乐史的研究更是“实证”主义加“乾嘉”学派。这样的研究是博物馆风格的，历史材料、事件、人物是被陈列着的。它像是按历史时期和朝代划分的百科手册，是知识性的。也就是说，过去的音乐人、音乐事、音乐作品只是在一个“是什么”的认识层次上的。

我个人认为，历史就像是一个故事。它不是小说里虚构的故事，而是实实在在存在过的真实的故事。历史中的人物和事件就如故事中的人物和事件，如若只告诉读者某人是什么、某事是什么，那便成不了故事。故事是有情节的，是有故事的。也就是说，故事告诉读者的是人物、事件是怎么样来、怎么样去，为什么这样、为什么那样的。历史就是过去的故事，人们对它的兴趣也是像读故事一样，想知道其中的人和事的来龙去脉，与之关联的喜怒哀乐。当然，历史和讲历史是不一样的，这就像故事和讲故事之间的关系。

读过女作家王安忆的一篇文章《故事和讲故事》。其中的一些论述说得很好。她说：

作品意义的关键便不在于这故事是由多少人的命运传达，而在于这故事本身包含了人的命运，人的命运本身又包含了故事。于是，“多少人”便是极不重要，极不需炫耀的了。而多少人的命运有机地交织在一起，成为一体，成为一个故事。并非是故事须多少人的叙述才能完善，而是故事本来就是多少人的故事。…… 难说是

多少人的命运为这故事准备，或者这故事为多少人的命运准备。讲故事的方式是隐在故事本体之中，看起来，就像没有讲叙者似的，这才是故事与讲故事最本质的关系。（《王安忆自选集之四》，作家出版社 1996 年版，第 335—6 页）

王安忆叙述的落脚点是说，故事中的人物的多少不是主要的，重要的是故事要以其自身来讲述故事，这样一来，内容和形式在这里都消失了，融为一体了。那么历史和讲历史也是如此。关键不在于我们手头上的材料有多少，多有多的讲法，少有少的讲法，重要的是要将现有的历史的人物和历史的事件故事起来。这些过去的故事是有背景的，有情节的。背景和情节有大或有小，这取决于我们拥有的材料有多少，但是，这些材料一定是需要情节化的。这里讲的情节并不是小说中的浪漫或悲剧细节，而是事情发生、发展、变化的过程和道理。

民族音乐学的“音乐是文化”的观念就是将历史的音乐人和历史的音乐事背景化、情节化和过程化。民族音乐学重要学者 Bruno Nettl 在历史音乐学和民族音乐学之间做了一个明确的分界。他说，历史音乐学强调的是“Content of Musical Change”，而民族音乐学关注的是“Process of Musical Change”（参见《Ethnomusicology: An Introduction》, ed. by Helen Myers, 1992, p. 220）。意思是说，民族音乐学研究的是事物发生、发展和变化的过程，而不像历史音乐学那样，仅仅只是对变化的内容感兴趣。民族音乐学所注意的“过程”就是事情的故事和情节。采用这种对“过程”关注的思维来认识历史，历史便就有了故事。

历史作为故事不只有情节的历时性发展，也同时具有共时性延伸的容量。与某人某事有关联的任何“蛛丝马迹”现象都将是历史情节发展和延伸的因素。民族音乐学的横向、共时性特征也为音乐历史研究开阔了思路。然而，民族音乐学对“过程”的关注和它的共时性特征看起来还都只是一个观察事物的侧重点问题。但是，在

我看来，事实上在这种侧重点后面所蕴藏的核心思想是一个认识事物的高度问题。我所欣赏的史学思想是带着问题去研究所掌握的历史材料。也就是说，不是去收集、罗列材料，而是以材料来说明和解答我们所关心的问题。进一步，这个解答是有理论基础的，它是与我们关注的问题所涉及的社会和文化的结构和背景相对应的。只有这样的解答才可能会对历史问题的认识和理解具有一定的高度和深度。从而，我们的历史研究便有了从特殊转向一般、个别转向整体、叙事转向分析、知识转向思想的性质。任何有思想的小说家、社会学家、哲学家所阐述的那些深邃人生、社会和人类的哲理，并不是他们构造出来的，而是他们发现的。历史学也是这样。杰弗里·巴勒克拉夫在其《当代史学主要趋势》中阐述了一个至关重要的观点："如果说有的历史学家从资料中看不出有结论性的东西，那是因为他根本没有去寻找，而不是里面没有。"（上海译文出版社，1987 年版，第 81 页）

将民族音乐学和历史研究组合在一起，不是一个简单地 1＋1＝2 的事，而引导出来的却是 X＋Y＝Z 的另外一个数字。这个新的数字 Z 就是以上所述的音乐史学的思想。这种组合不是数理逻辑在数量上的简单加法，它更像是一种物体品质上的从量变到质变的化学反应。这种"化学反应"的结果是一个学者对事物认识和理解的累积。当然，这种理论认识的累积是需要不断地实践、不断锤炼和提高的。没有理论的实践是缺乏深度和没有思想的，同样，没有实践的理论是空洞和虚弱的。因此，作者对自己现阶段对民族音乐学与历史研究论题上的理论认识做了一些实践尝试。

实践尝试的一个例子

以下是作者在美国肯特大学所做的民族音乐学博士论文。该论文就是在以上所述的理论思考的基础上，取中国古代音乐和戏曲为内容，以民族音乐学为视角来进行的一项尝试性研究。论文是

用英文写作的。美国 Michigan University 已经在 1998 年以博士论文版刊出，并且向美国各大学图书馆发行。由于篇幅和精力所限，作者仅将论文的“引言：问题的提出”部分译成中文，以实践例子来支持作者对民族音乐学与历史研究这个论题在理论上的思考。洛秦博士论文《昆剧，中国古典戏剧及其在社会、政治、经济、文化环境中的复兴》的“引言”部分选译如下：

引言：问题的提出

肖斯塔科维奇曾声称：“没有任何艺术是能够脱离意识形态的”。这段话非常典型地阐述了当时肖斯塔科维奇居住的苏维埃社会主义共和国联盟所要求的艺术和意识形态的关系，以及音乐在特定的社会和政治环境中的重要作用。从客观的学术角度来说，音乐的社会和政治意义或者功能是其许多范畴和内容之一。人创造了社会，一个社会的特定自然和人文条件创造了特定的文化，音乐就是这个大的文化中的一个产物；反过来也是顺理成章的，音乐作为文化的一类必定会反映或表现它所生存的社会、文化环境的重要特性。

音乐作为“礼”、作为“教”的相辅相成的作用，在中国古代社会和文化中占有独特的举足轻重的地位。《乐记》说：“凡音者，生于人心也；乐者，通于伦理也。……是故审声以知音，审音以知乐，审乐以知政，而治道备矣。……是故先王之制礼乐也，非以极口腹耳目之欲也，将以教民平好恶，而反人道之正也。”[3]

在近现代的中国音乐社会中，情形也是相似的。那种由西方传来的，将音乐独尊为纯粹的审美对象是不占有主导地位的（其实，音乐在西方也不单纯是审美的）。那是由特定的历史条件、经济基础、政治环境以及继承下来的文化积淀所决定的。自 1937 年以来，毛泽东主席的《在延安文艺座谈会上的讲话》一直是中国文艺政策的纲领。解决社会问题，教育大众思想始终是音乐艺术的主要目

的。研究中国戏剧的美国学者 Mackerras 有过这样一段叙述："特别在中华人民共和国，表演艺术在很大程度上是与造就它的社会紧密地联系在一起的。因此，要理解中国当代表演艺术的作用和属性，必须考虑它的社会背景和环境。"[①]

人类学的发展和进步告诉人们，经济有先进和落后，人的行为和观念有不同，而文化的价值是平等的。人们要做的是去理解那些不理解的事和现象，而不是去评价和鉴定褒贬。因此，社会和政治作用意义上的音乐及其关联的艺术形式（比如戏曲）的讨论，是就事论事的，没有价值判断的，不是以积极或消极来区分的，也更是排除个人偏爱和感情色彩的。因为，音乐历史的研究（不论使用什么样的方法论）是一门科学；科学是具有客观性的，是一种理性的思考。所以，虽然分析的是事情的本质，但是说明的是一个社会的历史阶段和这个社会的文化现象。

本论文的宗旨也就是如此。作者选择了昆剧——中国古典戏剧为论题，通过对昆剧及其在社会、政治、经济、文化环境中的复兴的叙述、研究、分析和讨论，来阐述一种艺术与其生存环境的关系。

背景梗概

昆剧是中国最典雅、最具文学性的戏剧。它盛行于 16 至 18 世纪之间。在音乐、戏剧和文学这三方面，昆剧在当时都到达了巅峰，它可以称得上是中国历史上最成熟和完善的艺术表演形式。从戏剧角度说，昆剧建立了完整的舞台表演体系，脚色制一直作用在今天的传统戏剧舞台上；昆剧发展了自身独特的舞台语言规范，它的唱腔道白的语音推动了中国音韵学趋于成熟；昆剧音乐创作是语言与音乐相辅相成的典范，又是音乐和词文完美结合的样板，从而形成了中国曲牌体音乐的特殊风格；昆剧的唱又怎么会例外呢？"水磨调"的演唱修养、"头腹尾"的吐字技巧、魏良辅十八节《曲律》规范给后世的传统戏曲和民族歌曲的演唱产生了巨大影响；昆剧

的价值不仅在音乐，而且它的剧目中的不少是中国古典文学的经典。因此，在很大的程度上，昆剧包含了整个中国古典文化的内容。

昆剧的生命辉煌了将近三百年。然而，在清朝接任继续中国历史使命后的不久，昆剧开始了衰落。在20世纪初的时候，由于复杂的音乐、戏曲、政治、经济以及文化等内外和主客观因素的矛盾和冲突，昆剧几乎已经死亡。

1950年初，“传”字辈艺人周传瑛一行7人流浪艺班无意之中为政府演出了一出《双熊梦》(即后世的《十五贯》)。这出原为多主题的谋财害命的传统戏，经作家们稍作改编后，突出了批评“官僚主义”、“主观主义”重点，响应了“戏曲改革”的政策和暗示了当时的一些不良作风，有益地教育了整个社会和群众。昆剧《十五贯》奇迹般地成为了“风云剧目”。国家总理周恩来给予了它很高的评价：“一出戏救活了一个剧种”。《人民日报》头版头条的总理评语不仅使得濒临绝种的“绚丽花朵”起死回生，而且还将这出戏推向了高潮，形成了激动人心的“人人争说《十五贯》”的局面和现象。昆剧得救了，并且盛行了。

突然而来的“史无前例的无产阶级文化大革命”，把刚刚恢复元气的昆剧一下又成了主席夫人江青嘴中的“不出鬼的鬼戏”。漫长的“十年”“鬼戏”岁月随着“四人帮”退出历史而结束。1976年之后，昆剧逐渐又返回舞台，还不断作为中国古典文化精髓的形象活跃于海外。然而，问题又出现了。怎么样把比称为“国剧”的京剧还“国剧”的昆剧投放到开放性的经济市场？昆剧团和昆剧演员在这样一个难题面前，有点措手无策。昆剧再次面临困境。古“国剧”的昆剧和近“国剧”的京剧合并为新“国剧”的“京昆剧”——浙江京昆剧团，两代剧种归并为一，目的是在经济市场中寻求生存。

昆剧在历史上的第一次兴盛，基本上是在强有力的文人集团作用下发生的；它的第一次危机，主要是在严酷的政治压力和无已回避的民族矛盾中出现的；昆剧的得救和再次盛行，根本是依靠了

政府的政策和党的慧眼的力量，在《十五贯》现象的带动下形成的；它的第二次危机，完全是那十年全民族政治、精神灾难中的牺牲品之一；昆剧的再度复出、名扬四海，借助的是“改革开放”历史性决策的强劲东风而来的；它目前的情形，是一个特定的历史阶段和必经历史过程中求生存的结果。昆剧，一个中国古典戏剧的精华、中国古典文化的象征，就是在这样的社会、政治、经济环境中经历着它风风雨雨的历程。

它是宿命的，那就是文化。

研究重点和内容

昆剧无论在国内还是国外，对它研究的重点、精力和方向都是安放在作为一个历史戏剧或戏曲现象的位置来进行的，没有过从人类学的角度来认识它的性质、它的活动和它的经历。至今能见到的所有昆剧研究著述，或者是历史记录样式，或者是音乐唱腔解说性质的。比如，张庚、郭汉城先生的《中国戏曲史》(1992 年)中对昆剧的论述和陆萼庭先生的《昆剧演出史稿》(1980 年)，这两部是当今最权威的昆剧研究论著是历史记录样式的。武俊达先生的《昆腔音乐研究》是有关昆剧音乐最有影响力的著作，它是音乐唱腔解说性质的。对于昆剧剧团和演员个人的专题研究也几乎是空白。极其有意义的 20 世纪 50 年代的“《十五贯》现象”推动下的昆剧复兴论题更是从未被人注意。

因此，本论文将从前人尚未涉及的方向来讨论和研究昆剧。论文采用人类学，即民族音乐学的角度，也包括社会学的立足点，把昆剧的兴衰作为一种文化现象来认识它的性质、它的活动和它的经历。重点安放在讨论昆剧的文化现象是什么，分析它的发生、发展以及变化的过程是怎么样的，解释这种文化现象为什么会发生和变化的原因。这三个疑问式的思考一直贯穿在整个的论述之中。

论文讨论的内容为两个方面，一是对集音乐、戏剧和文学为一

身的古典艺术形式在文化上进行评述，另一是叙述一个艺人、一个剧团和一个事件的具体实例。

第一方面也就是论文的第一部分。为了对昆剧在文化上进行评述，讨论其发生、发展、兴盛的动力，虽然内容是历史性的，也就是时间性的，但是，采用研究的思路和形式不是时间性而是空间性、横断面的。第一、二章分别是分析昆剧所处的历史背景、发生的社会环境的根基；之后的四章从不同方面对昆剧这个文化产品进行分析，包括戏剧属性、语言特征和文学的关系、音乐结构，以及表演形式和演唱风格。

第二部分，即讨论的第二方面，是一个专题研究（结合作者数年来的“田野”考察和部分书面材料）。论文从分析昆剧的整体衰落的原因出发，叙述一个艺人、一个剧团、一个事件和一个结果的经历，来看本世纪昆剧在社会、政治和经济下的状况。与过去“兴盛”的三百年历史相比，第二部分的内容是眼前的，较少有历史感的，也更接近我们现在的。因为经历过那风风雨雨的不少艺人还在，剧团还在，人们对那些惊心动魄的事件和现象还依然记忆犹新，艰难的表演和生活还在继续。虽然这段历史具有很强的“空间感”和“横断面性”，但是，论文这部分的叙述是时间性的，按历史顺序的。第七章分析了昆剧衰亡的内外因素，包括剧种自身、艺班之间、社会变化、政治压力和民族冲突等方面；第八、九、十是第二部分的重点，即昆剧的复兴和《十五贯》现象；第十一章为“十年灾难”中的昆剧；第十二章讲述了“京”“昆”合并归一过程的故事。

在最后的结束语中，作者指出，昆剧的经历作为一个文化现象是与中国古代以及近现代的社会、经济和政治条件、环境分不开的，它的故事是中国文化、社会和历史的一个缩影。论文的结论是，一种艺术，像别的文化产品一样，它的命运是不可避免地、紧紧地与它所生存的环境联系在一起，并且受着它的制约的。

昆剧，是一个典型的例子。

方法论

论文所采用的是综合性的研究方法，结合了人类学的思想、民族音乐学中研究历史的观念、社会学的某些视角和所选择的当代学术理论“环境分析论”(Contextual Analysis)。

“环境分析论”一直是文学批评中的一个重要理论，它同时也被其他学科所采用，特别是人类学。虽然对于理解“环境分析论”的性质和功能目前依然略有争议和分歧，但是，它的主要原则人们是达到共识的。“环境分析论”将一个论题作为 Text[5]（中文译成“文本”）安放在一个非常广阔的社会、经济、政治和文化的范围中来讨论。叙述一个事物与影响它产生和经历的环境之间的关系，也就是将该事物来进行“环境化”(Contextualization)处理的过程。本论文的理论分析手段也就在于此。

环境分析论的“环境化”过程中有一个核心词和概念 Text。对它的理解和使用，法国批评家 Jacques Derrida(1930 —)有这样一段声明：“我发现，非常有必要来重新理解 Text 这个词的概念。应该将这个概念从一个具有普遍意义的角度来认识它，不受任何限制地来表述和理解它。”[6]就如 Derrida 所说的那样，Text 这个概念在目前的用途中，已经极大范围地扩展了它的原义，而引伸到诸如桌椅、树木之类都可以被看作为 Text。然而，Text 的根本的意思还是没有变，即一个事物和它的结构是由与之关联的、构造这个事物及其结构的所有成分所构成的。在这个意义上，任何作品或现象在任何范畴内都可以看作是一个 Text。因为它(们)的每一个关节和与之相关的联系都是特定社会和文化中的各种因素的反映。因此，这个层面上的 Text 概念被应用到了本论文的讨论之中。

通过对本论文的材料，即对叙述中各章节的“环境化”分析，可以看到，昆剧及其种种事件都是与其社会、经济、政治乃至文化的环境休戚相关的。从一个更宽的范围来看，昆剧在“环境分析论”的

应用过程中是作为一个“线索”来编织有关的一切“构造物”，从而从一定的角度来“重新结构”中国过去和现在。由此，论文不仅对昆剧是什么、它是怎么样持续在所处的环境中的、为什么这个环境给了它这么多的修正等作了深层次的解释，而且帮助人们从比较广泛的意义上来理解中国的音乐、戏剧和文化。

严格地说，“环境分析论”不是一个方法论，而是一种思想。事实上，这种思想是与一些别的理论相关联的。法国社会学家 Mauric Halbwachs 在他著名的著作《论集合记忆》(On Collective Memory，[7]1992)中提出了相关的见解。按照 Halbwachs 的理论，“集合记忆”指的是，一个特定社会群体在与之紧密相关的有机环境里，重建过去的过程中的一些个人记忆的总和。很明显，这个“集合记忆”与“环境分析论”持有非常相似的观点。民族音乐学的重要代表人物 John Blacking，在阐述音乐符号学的理论意义时，也提出了相同的看法。他说，无论一个符号是什么，它是怎么样被产生或接受的，我们所关心的是艺术的发生和进行过程，而不是它的内容或产品本身。原因是，这个艺术的发生和进行过程完全是与一个特定的文化环境所关联的，因为这样一个特定的文化环境是被一个社会群体所建立的，在这个文化环境中他们记忆着、经历着，而且依然还在实践着自己的艺术(1981：pp. 185－94)。从“环境分析论”的角度来看释义学，同样会发现类似的观念。Palmer 也曾经论述：“一个‘作品’总是印有人的‘足迹’的，因为‘作品’永远是人的作品”(1969：p. 7)。众所周知，释义学是一种理解“意义”的哲学和理论，它通过研究“意义”把人文科学各学科的研究内容和成果统一在一起，从而来“解释”人及其社会和文化环境对“作品”所产生的意义。所以，“解释”是经验性的，也是认识论的。任何社会(非自然界)的事和物都是人(集体的人)的所作所为，都是他(集体的他)的思想的结果。没有任何社会的事和物能够脱离人和他的环境。

同样的思考当然也涉及到民族音乐学。Alan P. Merriam 的

“行为模式”是结构主义的思想:声音、行为和观念三者是一个关联和制约的关系。这种结构性关系的思想也将被运用来辅助本论文的理论构想。

昆剧作为剧种是一个产品,在与之相关的一切活动、事件和现象的环境(Context)中,它是一个 Text。

这些活动、事件和现象是由特定社会和历史阶段中人的行为作用下所产生的,相对于具有集合意义的人的行为,活动、事件和现象是 Text,而集合行为是 Context。

进一步,这一系列的行为是由特定条件下的观念、思想和意识所指导的,这些观念、思想和意识是 Context,而行为是其中的 Text。

结构的关系并没有到此为止,论文强调昆剧命运是宿命的,那就是文化。那么,对于昆剧来说,中国的文化是什么呢?在作者看来,在昆剧宿命的问题上,中国的文化是一个更大意义上的 Context,这个 Context 是由儒家礼乐功能学说、出世的老庄哲学中的一部分,毛泽东《在延安座谈会上的讲话》的文艺政策、马克思意识形态是上层建筑的思想的总和所构成的。面对这样一个 Context,所有的其他,都是在不同层次和程度上的 Text。建立这样一种结构关系的目的是什么呢?作者不仅希望从论文所论述的内容、采用的形式和表达的思想,来阐述一种艺术与其生存环境之间关系的理论,而且,更是希望通过这样一种视角,促使作者自己、也包括读者来加深对中国民族传统、历史以及文化的了解和认识。

如前所说,“论题”不是“问题”,它是没有答案的,是需要讨论,需要来理解和认识的。

本论文的宗旨也就在此。

有关“昆剧”和“昆曲”的术语说明

在大量各类中英文文献中,“昆曲”一词已被广泛地误用来说

明“昆剧”。人皆所知,“曲”指的音乐、曲调、唱腔等;而“剧”是戏的意思,说的是一种舞台表演形式。所以,唱昆曲无疑是不错的,而演昆曲就有了问题。将演昆剧说成是演昆曲的不严格、不规范的说法,在民间是无法苛求或挑剔的。诸如“唱京剧”此类的词语,人们习以为常。但是,作为学术研究,词、字以及术语的规范和严格使用是必须的。历史文献中词语难解的情况大量存在,不能排除曾经历史上的误用或使用随意性的可能。加强学术的严谨性、准确性,也为了减少后世的疑惑,本论文在论述中,严格区分“唱昆曲”和“演昆剧”等词语的使用。

有关英语文献中对昆剧的论述

在英语文献中对昆剧的论述,目前所知仅有一篇博士论文和两篇文章。1974 年,Marjory Liu 发表了题为“The Influence of Tonal Speech on K'unch'ü Opera Style”的文章。作者研究了中国语言和昆曲演唱风格之间的关系。它是通过一台自动扫描记谱仪(Melogram)对道白和唱段录音的分析所做的研究。文章发表于“Selected Reports in Ethnomusicology”(Vol. II, 1972, No. 1:62—86)。

1976 年,Marjory Liu 在 UCLA(加州大学洛杉机分校)完成了博士论文,题为“Tradition and Change in Kunqü Opera”。这篇博士论文采用的是传统音乐学的方法,重点是分析昆曲唱腔的演变,它没有涉及人类学或民族音乐学的思想和观念,也没有对社会和文化因素对昆剧的作用和影响等论题进行探讨。论文由 University of Michigan 出版。

另外一篇文章是魏良辅《曲律》的英文翻译,译者 Chen Fu—yen。发表于《亚洲音乐》(1977,8/2:4—25)。

写在最后的几句话

博士论文有300页，这篇文章也有万又四千余字。讲这么多过去的事有什么价值呢?行外的朋友时而问过我这样的问题，我自己有时也会对此迷茫一阵。近日读到董桥《乡愁的理念》中的一篇叫做“前后”的文章，写得生动，也很有点启示的味道。董先生先是引述了清朝钱泳《履园丛话》中的一则：“余见市中卖画者，有一幅，前一人跨马，后一人骑驴，最后一人推车而行，上有题曰：‘别人骑马我骑驴，后边还有推车汉。’”接下来董先生借此却引伸出了深一层的道理。他说：“做学问大概也如此：‘士大夫多瞻仰前辈一日，则胸中长一分邱壑；长一分邱壑，则去一分鄙陋。’”

想想，看过去，讲过去，认识过去的意义不乏确有此一层含义。

博士论文导师：Terry E. Miller

授予博士学位学校：Kent State University

授予博士学位时间：1997年11月

博士论文出版：University of Michigan

洛秦博士论文完整目录如下：

《昆剧，中国古典戏剧及其在社会、政治、经济、文化环境中的复兴》

博士学位认证

目次

人物例表

图例

感谢语

引言：问题的提出

第一部分:昆剧在历史的社会文化舞台上
——一个集古典文化大成的艺术

第一章 历史状况和条件
历史的情景
各地唱腔的发展
昆腔的诞生
昆剧作为一个成熟的戏剧的建立
第二章 昆剧社会文化环境
昆剧作为文人士阶层的媒介
剧作家、戏剧演员和观众之间的交往
戏剧演员的社会地位
第三章 昆剧戏剧特征
审美目的
悲剧和浪漫的主题
昆剧戏剧作品的结构
脚色体系
昆剧表演种类
第四章 昆剧语言特征
字的发音、含义和功能
声调的定位
韵的解析和连结
格律模式
第五章 昆剧音乐结构
节拍体系
旋律构成方式
调式运作系统
第六章 昆曲演唱风格和乐器的功能

演唱风格的规范化
乐器、乐队功能对音乐风格的作用

第二部分：昆剧在近现代的政治经济舞台上
——一个演员的故事、一个剧团的历史、一个剧种的复兴

第七章　昆剧的衰落：内部原因和外部因素
清政府背景
昆剧的根基——文人士阶层的瓦解
汉人与满族之间的冲突
新颖唱腔的兴起和审美趣味的改变
昆剧剧班内和剧班间的危机
社会动荡和清王朝的崩溃
第八章　昆剧的存活(1921—1953)
周传瑛和苏州昆剧传习所
“从乞丐到主人”
“为人民服务”
第九章　昆剧的兴盛(一)(1954—1965)
“戏曲改革”政策
昆剧《十五贯》
“一出戏救活了一个剧种”——周恩来总理语
第十章　昆剧的兴盛(二)(1954—1965)
令人注目的昆剧全面复兴现象
继承和发展昆剧的传统
“官僚主义”、“主观主义”和“现实主义”
几段有意思的“插曲”
第十一章　昆剧的困苦(1966—1976)
前奏
文化大革命和革命样板戏

老清洁工:周传瑛
第十二章 昆剧的新危机(1977—至今)
传统戏曲的复苏
浙江昆剧团的恢复和周传瑛的去世
经济改革政策
昆剧团在经济压力中京昆剧团:昆剧的新现实
结论:一种艺术与其生存环境的关系
附录:1)谱例
2)术语

①查理斯·利基 Origin of Humankind。上海科学技术出版社,1996 年版第 1 页。

②原来考虑将这段"按"放在尾注中。但是,后来觉得这是一个重要的概念,安置在正文中给予说明更为好一些。

③蔡仲德《〈乐记〉〈声无哀乐论〉注译与研究》。中国美术学院出版社,1997 年第 11 页。

④Mackerras, Colin: The Performing Arts in Contemporary China. Boston: Routledge & Kegan Paul, 1981, p. 1.

⑤Text,即"文本",是从拉丁文 Textus 演化而来的。它的原义是一种编织物的织体结构。按照 Text 最初的意思和用法,它主要指的是"出版著作的正文,不包括前言、注释或附录"(见 American Heritage Dictionary: 1983, p. 702)。多年来,Text 的使用越来越宽泛,已经用它来指别的含义。在文学分析中,它可以意为所有的文稿,包括对文稿的注释、鉴赏、批评文稿等。近年来,Text 一词的使用进一步扩大到任何主题或形式,如音乐、戏剧、诗歌,甚至想法、事件等。

⑥Kohl, Herbert: From Archetype to Zeitgeist. Boston: Little Brown & Company. 1992, p. 40.

⑦英文版。法国"社会学遗产"丛书之一。由美国纽约州立大学社会学教授 Lewis A. Coser 翻译为英文,The University of Chicago Press 出版。

原载《中国音乐学》,1999 年第 3 期

不同历史时期西方音乐学的研究重点

王丹丹

“音乐学”一词的权限界定多种多样，有将它作为一个学科的，有将它作为一种方法的……事实上这个词最初出现在德国，德语为 Musik Wissenschaft，是 Musikalische Wissenschaft（音乐科学）的结合，已经指明了这是一门运用科学方法来研究运用的学科。何为科学？“反映自然、社会、思维等客观规律的分科的知识体系”[1]。音乐学所做的研究工作，正是通过对音乐本体的探求，以期寻找出反映其性质的客观规律的过程，它与作曲、表演等实践活动不同，重点在于求知、总结，因此，“音乐学”可以概括为一门有别于音乐实践活动的知识科学。

按照常规，人们将知识科学分为自然科学、社会科学和人文学科三个分科。自然科学研究自然界各种物质和现象的客观规律，由于音乐的外在载体是“声”，研究声的物理属性和数学属性便是音乐学不可避免的课题之一，比如声音产生的振幅、频率，音高与共鸣体的关系，音质与振动弦长之间的比率关系、音程之间的比例与协和度……除了声学，还有音乐生理学、乐器学、音乐工艺学和音乐考古学等都可运用自然科学的方法进行研究。在我国，通常把人文学科和社会科学等同起来，或统称为哲学社会科学，事实上两者

之间仍然存在着较为明显的差异。它们的研究虽然都涉及到人，但人文学科更注重人的精神表现和价值体现，社会科学则着眼于人的整体在社会发展中呈示的现象，前者突出人的独特性、意外性和创造性，而后者一般走向统一性，又有一定的必然性。科学是理性的产物，因其最终要得到一个客观规律，从这个意义上讲，三个分科中，人文学科所具有的科学属性最为淡薄，人的主观意识、感情因素往往起着举足轻重的作用。较为典型的具有人文属性的音乐学科当推音乐美学，它通过研究人类对音乐的审美意识的表现来探索音乐的本质和内在规律。音乐社会学以受社会制约的音乐现象、形态为研究对象，着重研究社会与音乐之间的相互关系，是典型的具有社会科学属性的音乐学科。当然，社会科学和人文学科也并不是全无共通之处的平行线，人是社会的人，社会又是由人组成的，当一门学科总的研究方向是探究社会、政治、经济、文化等上层建筑、意识形态对音乐的影响，并通过一些具体的历史事件和数据来落实到具体人物、作品的分析上，试图寻找出其中的规律、作出一定的评价时，两者的融合点是非常明显的，音乐史学便是最好的例证。

自然科学、社会科学和人文学科所组成的知识体系几乎涵盖了人类对于宇宙万物一切认知和经验的总和，以及所有辨析事物的方式和角度。音乐学作为一门涵盖面同样广泛、研究方式多样的综合性学科，纵观其历史逐步形成和发展的进程，其关注和研究的视角也无脱于这三个方面。

早在古希腊，围绕着我们至今仍在孜孜不倦探讨的“音乐的本质”、“音乐的功能与目的”等课题，学者们已经展开了纷纭众说的讨论。

在当时占统治地位的是毕达哥拉斯学派的“规则论”，他们将“数”与音乐紧密联系，数字被认为是打开整个精神世界和物质世界的钥匙，乐音和节奏体系既按数字排列，就必然体现天地之和谐

并与宇宙相应。8世纪后的天文学家托勒密(Ptolemy)承毕氏衣钵,并将之具体化,认为某些调式,甚至某些音,都与特定的行星相对应。与这种从自然科学的角度去理解音的物理属性的观点相对抗的有柏拉图(Plato)和亚里士多赛诺斯(Aristoxenus),前者首次把人作为促进音乐和谐的一个因素:"美,节奏好,和谐,都由于心灵的聪慧和善良[2]。"后者的"和谐论"主张从主观根据中寻求乐音协和的根源,他认为乐音不应用数字比率来测算,而应当用耳朵来判断,甚至认为"音乐的理解是由感觉和记忆两个部分组成[3]",从而强调了人的听觉和主观感受对于音乐的重要性。这种将人与音乐本质相联系的观念尽管在当时远及不上从自然科学的视角窥寻音乐本源派别的势力,但它毕竟出现、存在于一定的时期内,是后世从人文的角度出发研究音乐的最初萌芽。"模拟论"在古希腊奴隶制兴盛时期也有相当的地位,思想家们通常将音乐同其他艺术一样看作是一种模仿,所不同的只是各种艺术的模拟对象各不相同。赫拉克里特(Heracleitus)、德谟克里特(Democritus)等唯物主义哲学家通常把音乐模拟的对象理解为自然界的实在客体,如鸟鸣等。这种对于音乐本质理解的论点,被后世很多理论思想家所传袭,并在一定历史时期内有所发展。

古希腊的哲学家们在音乐的功能和目的上,有着较全面、深入的认识。

毕达哥拉斯学派认为音乐具有"净化"作用。这种"净化"分为两方面:一,"用音乐,用某些旋律和节奏可以教育人[4]",指的是音乐的教育作用,可净化人的社会行为;二,"……有用来医治心中情欲的旋律,有医治忧郁和内心病症的旋律……还有别的:医治愤怒、生气、内心变化的旋律,还有另一种歌曲可以治疗人的色欲[5]。"指的是音乐的治疗作用,这种治疗作用不能理解为单纯的生理治疗,因"忧郁"、"愤怒"、"生气"、"情欲",都是人与人之间在社会交往中产生的情感欲望.具有一定的广泛性和整体性,因此音

乐在此所起的是社会心理教育的作用。

柏拉图更为注重音乐的教育功能，他认为“最好的音乐是这种音乐：它能够使最优秀、最有教养的人快乐，特别是使那个在品德和修养上最为卓越的一个人快乐”[6]，所以“音乐教育除了非常注重道德和社会目的外，必须把美的东西作为自己的目的来探究，把人教育成美和善的[7]”。

亚里士多德(Aristotle)将学习音乐的目的概括为三个：“教育、净化、精神享受[8]”，他比较推崇音乐的娱乐作用：“所有音乐的作用只在消遣闲暇，它之所以列入教育课程，也正因为使自由的人可以在闲暇中享受精神方面的乐趣[9]”。与朦胧显现的从人文角度看待音乐本质的观念相比，古希腊学者们对于音乐教育的社会作用认识得相对充分、完备，为此才形成了亚里士多德的朴素的音乐教育理论。

古希腊学者们对于音乐的关注主要集中在解释感知到的世界现象，而不是运用实践的方法，因此不可避免地带有主观性。但这早期的关于音乐学术性的关注，却有着其自发的完备性，后世不少学说观念的源头几乎都可追溯到这个时期。

中世纪的音乐理论基本继承了古希腊的原理。尤其是自然科学方面，是基于数学和宇宙构造论类比的纯理性的臆测，音乐与算术、几何和天文学并列称为“四艺”，同属数学性质的科学，波依提乌(Boethius)按照四艺系统所写的音乐概论《音乐的体制》汇集了所能收集到的古希腊音乐资料，包括托勒密、毕达哥拉斯(Pythagoras)、欧几里德(Euclid)和亚里士多赛诺斯的部分专著和思想，主要还是阐述了：音乐是数的科学，旋律、协和音、音阶构成、乐器调音和人声中的音程都决定于数的比率。在他之后的理论家则更重视理论的实用性，他著作中的理论并未对当时迫切需要解决的关于素歌的记谱、诵读、分类、咏唱以及奥尔加农和其他早期复调音乐的创作等问题有多少帮助，而这些都是中世纪学者们的

主要论题。圭多·达雷佐(Guido d'Arezzo)——中世纪理论家中使音乐理论接近实践需求的第一人——在其《辨及微芒》一书中，提出了一个根据波依提乌原理，但却比他的方法更简单的测弦器划分法；又脱离古希腊理论用一个不以四音列为基础的音阶，以及一套自成体系的调式，教授如何根据这些调式的性能特点，在其框架内创造旋律、简单地把两个或更多声部结合起来同时咏唱；除此之外，他还发明了用 ut、re、mi 等音名来指明音阶中各音的相对位置，又首创"圭多手"，以不同音名称呼手指的各个指尖和关节，作为帮助记忆的辅助手法，他还扩展了用横线来表示音高的原则，用四条线标出三度音程的结构，用字母表示谱号……这些创造发明在当时具有极大的实用价值，有些如唱名法、记谱法对后世的贡献更为深远，在某些国家、地区甚至沿用至今。

相对于音乐理论在自然科学发展方面的进展，音乐中的人文主义倾向在中世纪显得极为薄弱，这与当时整个社会制度有着密切的关系。

中世纪是欧洲封建社会的形成、发展和衰落时期，封建主和寺院僧侣对社会实行宗教统治，他们树立"上帝"为世界的主宰和一切事物的权威，音乐的内容既同反映现实的客观世界无关，也同表现思维的理念世界无关，而是同上帝相联系。音乐的根源就是上帝，音乐的美不过是上帝在某个对象身上打下的烙印，是上帝自身性质的体现，而音乐中表露的情感只能是对上帝的虔诚信仰、对尘世苦难的忍耐和对天国彼岸的憧憬。为了维护这种为统治阶级自身利益服务的神学音乐观，教会竭力谴责排除"异端"，任何表示出些微对上帝至高无上性有所怀疑、宣扬人性重要的学说，都被斥责为"异端邪说"，作者将被施行各种处分，烧毁著作，阻止其传播。同时，教会垄断了音乐教育，当时的学校都是由修道院和大教堂设立的，即使是后来的大学也没有真正割断与教会的思想联系，学生们所受到的音乐教育便是诵唱圣咏和神学音乐观教义的解释。

在这种情况下，尽管当时的市民阶层中已有了对立宗教圣咏音乐的萌芽，但人文主义倾向在音乐理论中的发展在一定程度上受到遏制，这种局面直至文艺复兴时期才被扭转。

“文艺复兴”一词的法文原意 Renaissance 为“再生”，当时的学者和艺术家们哀叹古典时期以后整个文化的衰退，希望通过复兴古希腊罗马的古典文化来使整个社会生活恢复古代的高峰。“再生”整个概念一方面成为复兴古典优秀文化的光荣象征；另一方面，也唤醒了对于人性价值的关心。当人们在反思现代的音乐为何不能像古代音乐那样使人产生深厚激情的同时，充分体验和表达人的感情，享受感官的欢乐，不再被看作是邪恶的了，肯定人是世界的中心、提倡思想自由和个性解放、反对宗教经院哲学的人文主义思想充分显露。思想上的桎梏一旦冲破，创作和理论上的视角也更广阔和自由了，理论家伽里略(Galilei)就提出了音乐反映社会生活的论点，劝音乐家们大胆到集市上去观察各种各样人们的生活，倾听他们言语中丰富多彩的音调和充满表情的声音，以充实自己的创作。音乐与语言的结合也是整个文艺复兴时期的一股热潮，诗人们关注诗歌的音响，作曲家们则从诗歌的形象和意义中获得作曲的动机、协和音与不协和音的结合、节奏进行和音的时值的灵感，他们索寻一切新途径使诗歌与音乐的结合更富于戏剧化，而这些努力无非要使音乐更富感染力，更具内涵，从而打动听众的心灵。音乐与人的语言的结合，也是将表现生活中的人将人们的情感需要置于一个重要地位的体现。

运用自然科学的方法研究音乐理论的工作，承继了中世纪以来的传统，仍在孜孜不倦地进行着。这一时期的泰斗型人物是扎利诺(Zarlino)，他在其理论著作《和声规范》(1558)中，采用一根弦的不同划分来说明和声产生的原理，指出五度的和谐划分为大三和弦，等差划分为小三和弦，凡包含有三度音和五度音的和声，音响丰富协调，称为“完满和声”，而所有协和音程均直接或间接地在

“六数列”(1、2、3、4、5、6)中产生,因此“六数列”是产生和声的自然原理。他的和声理论既是对16世纪复调音乐理论原则与实践的归纳,又显示出近代和声法的思维方式,对后世有很大的影响。拉莫(Rameau)、里曼(Riemann)等人的理论均可溯源于他。扎利诺的学生伽里略就和声的解决和使用与扎利诺的意见相左,师徒二人分别在其著述《古今音乐问答》(1581)和《音乐补遗》(1588)中展开了争论。

还有加福里(Gafori)的《音乐理论》(1492)、《音乐实践》(1496)、《论乐器的和谐》(1518)和廷克托里斯(Tinctoris)的《对位的艺术》(1477)等都是当时有影响的论著和教材,后者还编纂了世界上第一部音乐术语辞典《音乐术语详解》(1473或1495)。

文艺复兴时期的音乐理论是古典时期理论的延续,但显示出比古代更鲜活的生命力,它为后来的研究开启了人文主义的大门,并与广阔的社会现实相结合,从自然科学的角度来研究音乐的理论也日臻成熟,是一个承上启下的时期。

进入17世纪,音乐美学中的“激情说”得到较大的发展,这是文艺复兴时期人文主义音乐观在新的历史时期的进一步发展,它不仅将人作为音乐表现的中心,而且力求炽热强烈、栩栩如生地表达大幅度的思想感情,如愤怒、喜悦、激动、宏伟、惊奇、崇高的冥想、神秘的升华等,还常用强烈的对比来强化音乐效果,突出人的各种心灵波动。由于音乐家们都竭尽全力寻找各种音乐手段来表现激情,逐渐形成了一套手法,早在17世纪初就有音乐著述家企图将它们的用法分类并加以系统化,直至世纪末才有德国理论家把它们与修辞学上的手法和破格做法进行类比,用以说明并给以名称。音乐创作本身的过程被设想为与修辞规则类似,由三个步骤组成:创意,即寻找主题或基本乐思;部署,即安排作品分段或布局;加工,即素材的铺展或加工。这是尚未形成体系的分析的雏形。

对于音乐的社会功能,17世纪的理论家们进一步发挥了古希

腊时期已形成的教化论，法国自然科学家、音乐理论家梅尔赛纳(Mersenne)谈到："音乐中的音程能反映人的肉体、心灵、世界的首要因素以及天空的运动，全靠这种性质，音乐才比绘画更多地为人的道德和风俗服务，因为绘画好象是死的、静止不动的，而音乐则充满活力并且能把歌唱家和音乐家的心灵、思想、感情的活动传达给听者。"他认为音乐的社会功能是"更多地为人的道德和风俗服务"，即音乐能"移风易俗"。

17 世纪的理论家们对古代音乐资料编纂的兴趣日益高涨，他们积累了论述过去音乐的史料，加以分类归纳，并加上自己的评论，虽然只是不成熟的史论尝试，但也为后人留下了丰富的资料。迈博姆(Meibom)出版了古代音乐家亚力士多赛诺斯、阿里斯蒂德·昆提利安、尼科马库斯、高登蒂乌斯、阿利波乌斯等人音乐论文，并附拉丁译文和注释；切罗内(Cerone)的《音乐家与大师》(1613)是当时音乐与音乐家的资料汇编；基歇尔(Kircher)与梅尔赛纳的著作包罗广泛，集中了音乐理论、音响学和美学问题等，是后世百科全书类型的著述，但后者的《世界的协和》(1636)要比前者的《世界音乐》(1650)更为严肃和完备；普雷特留斯(Praetorius)的三卷《音乐全书》(1614～1620)是 17 世纪音乐理论与实践的资料大全，第一卷综述仪式音乐的起源与历史，以及古代社会的世俗音乐，第二卷的副标题为《乐器学》，详述各种乐器及其功能，附有不少珍贵插图，均按比例绘制，第三卷介绍记谱法和 17 世纪初流行的各种世俗音乐，并论述了演奏演唱法与合唱训练原则，全书组织严密，有较强的学术性。真正意义上的音乐史，从普林茨(Printz)的《高贵的歌唱艺术和音响艺术的历史叙述》开始，书中分历史时期地介绍了音乐的起源与发展，并按年代顺序为犹太传说中的音乐家犹八起直至 17 世纪为止的主要音乐家都写了小传。

18 世纪是促进音乐学逐步形成独立的科学形式的重要阶段。启蒙运动的哲学和美学思想对科学音乐构思的发展给予了卓有成

效的影响，并指出了解决音乐理论和实践重要问题的途径。思想家们探讨人的理智与感情关系，从人的共同属性，进而讨论人类社会的固有现象，转而研究人类社会应有的现象，提出批判，主张改革。同时，新兴无神论者对于宗教的尖锐批判和否定，严重威胁了自然神论和教会在人们心目中的稳固地位，人性论风靡一时，在这样的思潮冲击下，音乐理论领域中的具有人文性质和社会性质的理性精神进一步增强。

法国百科全书派的卢梭(Rousseau)、狄德罗(Diderot)、达朗波特(d'Alembert)等人就音乐的本质问题，沿袭了古希腊和文艺复兴时期的"模拟论"，强调音乐是对"自然"的一种模拟，但这"自然"不同于自然界的客观实体或是市民阶层的世俗生活，而是具有更深层和广泛意义的人类本性和社会现象："所有模仿的艺术都在自然里找到它的模型[10]"；"作曲家工作时应该给自己规定的目的是模仿自然……随自己的意欲而引起热情……按照生活来描写灵魂的波动和心灵的爱恋[11]"；"绘画绝不是配合颜色构成悦目形象的艺术，同样，音乐也绝不是用声音结合求得悦耳效果的艺术，如果其中任何其他因素都没有，那么绘画和音乐就属于自然科学之类，而不是艺术了。只有对自然的模仿，把他们提高到了艺术的地位[12]。"

德国的"情感论"与百科全书派的观点相近，并且更直接地强调音乐是人类情感和激情的表现。该理论的代表人物沙伊贝(Scheibe)和马泰松(Mattheson)曾说过："戏剧音乐的基本任务是感动听众和在听众中激起作品情节中包含的内心体验和激情[13]。""如果音乐家想打动别人，他必须懂得纯粹用音响及其组合，不借助文字，能表达出一切心底的意向，表达得让听众听起来，宛如那是一篇真正的演说，能够完全理解和领悟其意欲、意念、意思以及每段、每句的语势[14]。"这种理论的核心是：作曲家按适当的、规范化的音乐程序或方法创作出的作品能使听者不由自主地产生特定

的情感反应。理论家瓦尔特(Walther)、克劳则(Krause)甚至罗列过这些方法和它们引起的相应情感。马泰松在其《完美的唱诗班指挥》(1739)中指出:大音程使人欢快,小音程使人忧伤;刺耳的和声配上急促的旋律可能引起愤怒;而把几个高度独立的旋律作对位化的结合时使人固执。

康德(Kant)在其对西方音乐美学发展产生重要影响的著述《判断力批判》中,阐述了他的音乐思想。他并不否认音乐中包含的情感因素,而且认为音乐能促进人的健康——"一切感觉变化的自由的游戏(他们没有任何目的作根柢)使人快乐,因它促进着健康的感觉……而且这快乐可以上升到激情[15]",但他排除纯器乐的内容因素,将音乐看作本身并无意义,并不表现什么的一种符合目的性的形式,人们感受到的音乐的美,只是"多数感觉自由活动里的形式和对于这形式的评赏所产生的作用[16]"。他的这种观点并不肯定音乐对人精神和思想的价值,以及所具有的社会功能。康德的音乐思想为后一世纪的形式音乐美学的发展开辟了道路。

18世纪从自然科学的角度来研究音乐,并形成体系的重要人物是拉莫。他最初继承了扎利诺运用数学方法来阐明和声本源的学说,但在掌握了声学和泛音列的研究成果后,他认为和声(各类协和音程与大三和弦)本身即包含在发音体的共振中,具有明确的物理基础,而且发音体本身各部分的振动,也包含了和谐比例,因而认为和声学是物理学、数学的科学。在其著作《和声基本原理》中,又确定了古典和声的基本原则,认为和弦应以泛音为基础,大小三和弦是根本性的和弦,同时又研究了和弦转位、和弦连接、根音低音、调式与转调等各种原则,为近代功能和声奠定了理论基础。

声音的物理与声学研究由三位受过科学专门训练的理论家索维尤、尤勒和查尔莱德尼把持,前二人为数学家,后者是物理学家。

这一世纪出现了第一批较为可靠的音乐史著作,它们不是建

立在传说和奇闻的信息上，而是建立在力求对真实的文献资料进行评论分析和阐明上。英国人伯尔尼(Burney)的《音乐通史》(1776～1789)和霍金斯(Hawkins)的《音乐的理论与实践史》(1776)是最早的英文音乐通史，前者认为音乐历史是不断发展并趋于完善的，当时的歌剧与器乐在音乐发展史中已达高峰，后者的书中除了记述18位音乐家的活动、18世纪伦敦音乐界资料外，又涉及记谱法、和声与对位等理论，二人的著作特点恰好是相互补充的；德国理论家福克尔(Forkel)的《音乐通史》(1788～1801)只写到16世纪，但其丰富的历史知识和精采的文笔、甚至音乐史观，都可与伯尔尼的《音乐通史》相媲美；意大利人乔·马尔蒂尼(Martini)的《音乐史》(1757～1781)只论述到中世纪初，其音乐史观尚未摆脱基督教神学观念的影响……音乐辞典的编纂较之17世纪，更为严肃，专业化程度也更高。卢梭的《音乐辞典》(1767)提供了当时音乐思想和音乐术语的宝贵资料，马泰松的《登龙门的基础》(1740)包含了149位音乐家的小传，还有勃罗萨尔(Brossard)的《音乐辞典》(1703)和瓦尔特的《音乐辞典或音乐全书》(1732)皆是当时的经典辞书。

音乐理论的学术性研究发展到18世纪，虽尚未形成独立的音乐学科，但已为19世纪音乐学的真正形成积累了稳固的基石，围绕着音乐学科研究范围及核心的确定已展开了争论。典型的18世纪的框架设计企图包括含有音乐知识的总和的方式。弗拉梅里所著的《音乐概论及其分类》(1770)是围绕着完整的音乐学科的分类大纲，它将音乐学科在第一水平分为三个分支：声学的、历史的、实践的，然后再细分。声学是阐述数量的科学，可再细分为形而上学、物理、数学；同样音乐史研究可再细分为音乐和音乐家、过去的和现在的、本国的和外国的研究；音乐实践分为两个平行的部分：作品和演奏，进一步再细分为严肃的和世俗的、声乐的和器乐的、本国的和外国的、音乐机构和音乐类型。弗拉梅里的音乐学科大纲几

乎包罗了当时所有的音乐研究科目，并且已经将含自然科学属性的“声学”与具人文、社会科学属性的其他音乐科目分裂开来，音乐史学在他的大纲中是作为一个学科的重点置于相当的位置。

此后数年，福克尔也发表了他关于音乐学科的蓝图《音乐爱好者和专业人员必需的音乐理论》，大纲在其《音乐通史》(1788)中得到修订和发展，他提出探讨音乐学科的五个部分：声音的物理学、声音的数学、音乐的“语法”、音乐“修辞学”、音乐评论。福克尔将人类音乐能力的发展与语言造诣的熟练程度并列起来，形象而准确，同时也显著地将音乐的人文属性与自然属性分开。他的历史倾向性在其《普通音乐文献》(1792)的结构中表现得十分突出，这是一部从古代到作者生活时代的音乐著作的参考文献，主要分两个部分，一是专对音乐史的文献，另一是理论和实践的文献。历史与非历史著作的根本区分预示了历史的和体系的音乐学的区分。

进入 19 世纪，由于学者们对原始资料的挖掘、收集和评估的兴趣进一步增长，促进了音乐研究工作在各个领域的专门化倾向，并提高了准确性。

这一世纪中音乐学者们所做的大量工作便是对于历史上所遗留下来的乐谱文本的校勘和编订工作，这往往涉及古文字学(对手迹的释明)、古抄本和古文献学(对手稿和书籍编排形式的研究)、编辑核对(指出原始文本中的错误并进行修正、寻找异本等)等相关学科，到了 20 世纪更是在印刷技术和过程、纸张制作、装订、插图等方面的研究有所发展。音乐学者们面对一个纯粹的原始文本，必须尽可能忠实地去解释、挖掘出显明描绘素材后隐含的材料，修正其中的谬误，比较各个不同的异本，作出细致的评论，这项工作的结果，常常落实到个别作曲家作品全集的出版和文献丛书的出版。

随着 1850 年巴赫学会和 1859 年亨德尔学会的建立及两位大师作品全集出版的起始，帕里斯特里那、拉索斯、许茨、普赛尔、贝

多芬、莫扎特、舒伯特、舒曼、肖邦等音乐家的权威性全集版本相继出版;19 世纪下半叶更是广泛开展了关于往昔音乐文献的科学评论出版工作:库斯马克(Coussemaker)在 1864～1876 年刊登了一系列中世纪的音乐论文,1861～1871 年在克里桑德(Chrysander)的领导下开始出版《音乐艺术文献》丛书,自 1900 年用《德国音乐艺术文献》的名称继续出版。1894 年起在阿德勒(Adler)主编下开始大规模出版《奥地利音乐艺术文献》,同年在埃克斯别尔领导下开始出版《法国文艺复兴时期的音乐大师》丛书,卡尔·封·扬出版了《希腊音乐著作家》,基列佐蒂于 1883～1915 年在意大利发行了 9 卷《音乐珍品藏书》……欧洲别的国家也出现了一系列类似的出版物。

浩瀚如海的文献资料和作曲家作品全集的出版,又呈现了目录汇编及目录分类这一相关学科,埃特纳(Eitner)是这方面的巨人,他为德国音乐研究协会编辑的《音乐史月刊》(1869～1904)上曾发表了大量音乐分类目录和作品目录,同时编订了一系列过去的音乐作品和理论著作,名为《古代音乐作品的实践与理论丛书》,他的《16、17 世纪音乐作品目录》(1877)可能并不全面,但仍是研究者的必备参考书,其 10 卷《资料辞典》(1900～1904)是一部有关音乐家传记和参考书目的辞典,显示了他在欧洲音乐资料档案方面的渊博。

大量新材料的发现和积累,使得更全面、充分地描绘音乐发展总像成为可能,安布罗斯(Ambros)在 1862 年写道:"收集和探索的精神促进了几乎是日新月异的新材料的积累,和十分诱惑人地尝试将现有材料整理有序、并将其联合成可以评述的整体"。如果说基瑟维特(Kiesewetter)的《西欧或我们当今音乐的历史》(1834)还继承了上一世纪伯尔尼的关于音乐史只是一个不断进步、完善,从低到高的上升过程的史观的话,那么费蒂斯(Fetis)则具有更客观、深刻的历史思维,他在其未竟之作《音乐通史》(1869～1876)

中，强调音乐史是一个音乐原则不断改变的过程，其间有盛有衰，同时，书中也显露了作者的保守立场，他把音乐的发展视为声音材料外观装潢不同原则交替的内在过程。相反的倾向表现在布伦德尔的《意德法音乐史》(1852)，它力求“使音乐史同一般精神生活的最重要现象相联系”。这种广泛的社会文化历史观点也是安布罗斯的代表作《音乐史》(1862～1878)的显著特点，书中，音乐被当作社会文化因素的一份子，体现着各个时代的精神，它可称得上是一部杰出的音乐文化史巨著。

与音乐史著作并列出现的是众多对于作曲家的传记及专题研究，福克尔的《论约·塞·巴赫的生平、艺术和作品》(1802)是第一部此类著作，温特菲尔德所著《加布利埃里》(1834)常被视为近代音乐家传记的开端，克里桑德的《论亨德尔》(1858～1867)是学者们至今仍引以为据的经典著作，史皮塔《Spitta)的《论巴赫》(1873～1880)则对在这位大师的生活和创作中起辅助作用的人和事作了大量考证，除此之外，还有乔·巴伊尼的《论帕里斯特里那》(1828)，波尔(Pohl)的《约瑟夫·海顿》(1875～1882)，奥托·扬(Otto Jahn)的《论莫扎特》(1856～1859)等，所有这一类著作都包含了极其丰富的文献传记资料。

这一世纪的辞典编纂以费蒂斯的大型传记辞典《音乐家传记总汇》(1835～1844)为开端，后出现了著名的《格罗夫音乐与音乐家辞典》(1879～1889 首版)和里曼的《音乐辞典》(1882 年首版)，前者是英语世界里收词范围最广、出版篇幅最大的音乐辞典，首版以来，以增补、修正的样式再版 10 余次，至 20 世纪达 20 卷之巨，这两部综合性辞典都是以详尽广泛的信息收集和高度的学术水准著称的。

19 世纪的音乐理论是以历史研究为核心的，而且出现了将作曲家作为音乐史研究中心的倾向，同时，音乐史写作以“音乐作为一种社会文化现象的兴衰过程”的历史思维，也比从前任何一个时

期都更注重音乐的社会科学属性。

“音乐美学”这个概念虽在上一世纪末叶德国音乐学者的著作中已出现，但作为一门独立的学科，则是在19世纪后半叶的欧洲逐步建立起来的。50年代，奥地利理论家汉斯立克(Hanslick)在他的《论音乐的美》中提出：“表现确定的情感或激情完全不是音乐的职能”、“音乐不可能表现情感，我们更坚决地反对下列意见，即认为情感的表现提供音乐的美学原则”、“音乐美是一种独特的只为音乐所持有的美，这是一种不依附、不需要外来内容的美，它存在于乐音以及乐音的艺术组合中”，最终结论就是：“音乐的内容只是乐音运动的形式”。汉斯立克以这一理论为前提，批评、抨击盛行于19世纪上半叶以瓦格纳、李斯特等人为代表的浪漫主义情感美学，而他自己也在19世纪后期遭到内容美学派别更激烈的反对，当时属于内容美学派的代表人物有安布罗斯、马克斯(Marx)和豪斯格(Hausegger)，内容美学和形式美学的对立、争论持续了多年，而正是在那个时期，音乐美学从哲学和一般美学中分离出来，成为一门独立的学科。

在19世纪之前，欧洲的各大学与音乐失去联系已达2到3个世纪之久，直到1826年，波恩大学才率先委派了首位音乐方面的大学讲师——布瑞登斯坦，马克斯也于1830年被柏林大学委任为教授音乐的讲师。尽管遭到实践音乐家们的一致反对——他们无法想象既非演奏家又非作曲家的人怎么能谈论音乐，但音乐课程和音乐研究还是由理论家们在各大学蓬勃地开展起来，1856年起汉斯立克在维也纳大学、1869年起安布罗斯在布拉格大学分别开设了音乐史和音乐美学课程，自1875年史皮塔在柏林大学任教起，甚至形成了所谓的柏林学派(历史学派)，致使德国音乐学的中心移向柏林。到19世纪末叶，欧洲大陆所有重要的大学中都逐渐设置了音乐学课程。

与此同时，相应也产生了为教学目的而著的不少理论性教科

书，在和声方面有：卡特尔(Catel)的《和声学概论》(1802)，在法国长期被作为标准教学用书，费蒂斯著有《和声发展史纲》(1840)、《和声的理论与实践》(1844)，在后一书中他首次明确提出“调性”比“调”具有更广泛的概念，里赫特(Richter)的《和声》(1864)；复调方面有凯鲁宾尼(Cherubini)的《对位与赋格教程》(1835)、里赫特的《单对位和复对位》(1874)、《赋格》(1878)等；曲式学方面第一部大型系统性著作是科赫(Koch)的《作曲指导经验》，稍后，马克斯也出版了《作曲法教程》……

音乐各个学科门类中的专门性研究、大量音乐理论著作和理论家的涌现，以及音乐学科在综合性大学的开展，使得19世纪的音乐理论研究呈现一派勃勃生机，音乐学学科的确立势在必行。

尽管“音乐学”一词在上一世纪已出现过，但普遍以克里桑德于1863年编纂的音乐学杂志《音乐学年鉴》作为西方近代音乐学的发端。克里桑德在该刊第一卷的序文中，就强调了音乐研究应具有与自然科学、人文科学同样水平的准确性与严密性，但他不欢迎将美学与音乐相联系，然而到了1885年阿德勒的论文《音乐学的范围、方法与目的》发表时，音乐美学便在音乐学的整个体系中占有牢固的地位了。他将隶属音乐学的各种门类划分为两大部门，第一为历史的音乐学，包括音乐通史与各种专业史；第二为体系的音乐学，包括可应用于音乐不同领域的原则，如研究和声、节奏、曲调的法则、音乐美学与音乐心理、音乐教育学与教学法、对音乐民族学及民俗学的比较研究等。另外又列出这两个部门的辅助学科，有历史部门的文献学、传记学、史学、文学史、哑剧及舞蹈史等；体系部门的音响学、生理学、逻辑学等。阿德勒的分类法成为以后德奥系统和苏联音乐学分类的基本依据。及至进入20世纪里曼的《音乐学概要》(1908)出版，将音乐学分为五个部门，即音响物理学、音响心理学、音乐美学、音乐理论及音乐史研究(比较音乐学)时，“音乐学”的概念逐渐确立了下来。

音乐学作为一门独立的科学在20世纪已完全形成并获得承认。音乐学被列入高级人文学科教育体系，在欧美大多数国家的综合性大学中创建了音乐学的专门研究室或研究所。各国的音乐研究学会也纷纷成立，德国音乐研究学会于1946年创立，法国的学会于1917年，美国的学会于1934年成立。这些专业学会往往配备有自己的印刷机构，发行文献和研究丛刊，促进了音乐领域里科学工作的活跃。作为国际性组织，国际音乐协会1899年创建，提出了联合各国音乐学家的任务，一战爆发后一度停止运作。现在的国际音乐协会建立于1927年，包含了40多个国家的学者代表，刊物为《音乐学》。

20世纪音乐学的研究核心仍然是史学，而史学又从史料集成和以作曲家为中心的侧重点，转向了风格史的研究，这种倾向很大程度上受阿德勒的理论影响，他提出音乐史的基础不是个别"英雄"的创作，而是对风格的产生、发展和演变过程的研究，"风格评论"应是音乐史研究的重要任务。体现其观点的著作有《音乐中的风格》(1911)和《音乐史手册》(1924)，这使得本世纪的通史写作往往以各个时代的音乐风格特点为贯穿线索，叙述风格演变的历史脉络，如格劳特(Grout)的《西方音乐史》、聂夫(Nef)的《音乐史入门》、朗格(Lang)的《西方文明中的音乐》、爱因斯坦(Einstein)的《音乐简史》、维奥拉(Wiora)的《音乐的四个时代》等。随着音乐学术性研究的进一步发展，音乐史的资料以前所未有的幅度膨胀开来，且音乐学科分工的日益细致使得一般的单独研究者无力把握综合性愈加强化的大型通史的写作，自里曼的《音乐史指南》(1903～1913)和孔巴略(Combarieu)的《音乐通史》(1913、1918)后，西方音乐文献中再未出现作者单独撰写的大型音乐通史。较为著名的集体写作的通史有哈德编的《牛津音乐史》(1901～1905)、阿德勒主编的《音乐史指南》(1924)、彪肯(Bucher)于1927～1934年主编出版的《音乐学指南》丛书、美国自1940年起出版的《诺顿音乐

史》,以及以威斯特拉普为中心编写的《新牛津音乐史》等。音乐学科知识综合性倾向的最明显体现是在大型辞典的编纂中,20卷的《新格罗夫音乐与音乐家辞典》与14卷的《音乐的历史与现状》堪称大型综合性辞典的双璧,其他还有《新牛津音乐指南》、《里曼音乐辞典》、《简明牛津音乐辞典》、《哈佛音乐辞典》、《现代音乐和音乐家辞典》、《国际音乐和音乐家百科辞书》等。

20世纪从自然科学的角度来研究音乐的萨克斯(Sachs)、霍恩博斯特尔(Hornbostel)等人延续了上一世纪海尔姆霍尔茨(Helmholtz)和施通普夫(Stumpf)的音响试验。在《乐器实物百科辞典》(1913)中,他们将乐器分为体鸣、膜鸣、气鸣、弦鸣乐器四大类,1940年又加上电鸣乐器为五大类,最初是作为乐器学的研究成果,后却成为比较音乐学的一个源头。施通普夫于1902年在他的研究室设立唱片资料档案后,在萨克斯的研究基础上,用录音手段收集民族音乐的音响资料,力求准确地加以测定和记谱、分析和比较后,写成《音乐的起源》一书,成为比较音乐学的创始人之一,他与亚伯拉罕(Abraham)、霍恩博斯特尔等人,共同规定了比较音乐学的基本任务,并应用音响学、心理学、生理学等科学方法来进行比较,强调必须研究全世界各民族的音乐,尤其是调式体系、旋律、节奏及乐器,才可掌握其基本规律以及相互影响交流的关系。1959年金斯特(Kunst)在《音乐民族学》一书中,建议将"比较音乐学"改称"音乐民族学",这建议已被多数学者采纳。

由于音乐民族学的兴起,以及由此引出的音乐"欧洲中心论"的否定观,拉丁美洲、亚洲和非洲国家开始逐步形成音乐学学派,民族音乐文化问题处于他们注意的中心。

20世纪音乐学的研究工作主要特点为,一方面规模拓宽,产生了新的研究门类和流派,如前所述的音乐民族学的建立和后来东方音乐研究的出现,另一方面研究更加深入,音乐学作为一门知识学科,它所具有的人文属性和自然属性自古以来就为各个历史

时代的学者们所关注，惟有从社会学视角进行的学术性研究，是从19世纪下半叶开始，而在20世纪达到一个高潮的。

德国社会学家韦贝尔在其遗稿《音乐的理性的、社会学的基础》(1921)中，认为音乐是构成社会的一个要素，在一定意义上还可以看作是社会的雏形，他从音乐构造的基本要素——音体系(乐制)着手分析，运用比较音乐学已取得的成果，从东方和西方的音体系相异的事实出发，结合记谱法和乐器制作的演变过程，探讨音乐与社会各种条件的联系。他这种将焦点放在探讨音体系理性化与社会关系的研究方向是为“音体系的社会学”，承接者有奥地利音乐学家布劳科普夫及其著述《音乐社会学》(1952)。

音乐学家西尔伯曼则以政治、经济、文化等意识形态和音乐的相互关系作为主要研究对象，著有《音乐社会学入门》(1955)和《音乐依靠什么生存——音乐社会学的原理》(1957)。他认为音乐是一种社会活动，音乐社会学的课题在于阐明什么是音乐活动的本质性的各种形态，围绕这些研究课题便能探明音乐的各种机能，同时能了解音乐发展过程即音乐进化的性质。他的焦点主要放在分析音乐的社会集体(生产者性质的社会集体和消费者性质的社会集体)的结构和机能方面。

20世纪西方音乐学正以坚实的步伐向前发展着，随着历史、社会的不断前行与变迁，随着音乐学门类分工越来越细致、专业化程度越来越高，随着音乐学科与其他学科结合的日益密切，今后的研究视角也许会进一步超出从古代延续至今的自然科学、社会科学和人文学科三个分科的范围，从而使音乐学所包含的内容愈加丰富，音乐学发展的前景将会是更加广阔和深远的！

---

①《现代汉语辞典》

②柏拉图《理想国》，转引自《西方哲学家、文学家、音乐家论音乐》(以下简称《西》)

③亚里士多赛诺斯《和谐的因素》，转引自《西》

④⑤《关于毕达哥拉斯的生涯》，传引自《西》

⑥柏拉图《法律篇》,转引自《西》

⑦柏拉图《理想国》,转引自《西》

⑧亚里士多德《政治学》,转引自《西》

⑨亚里士多德《诗学》,转引自《西》

⑩狄德罗《狄德罗哲学选集》,转引自《西》

⑪引自 Marburg(1718～1795)德国音乐评论家的《音乐评论员》,转引自《西》

⑫卢梭《试论语言的起源》,转引自《西》

⑬沙伊贝《批评的音乐家》,转引自《西》

⑭马泰松《旋律学的要点》,转引自《西》

⑮⑩康德《判断力批判》,转引自《西》

原载《音乐艺术》1999 年第 1 期

中国传统音乐研究

《老八板》源流考

钱仁康

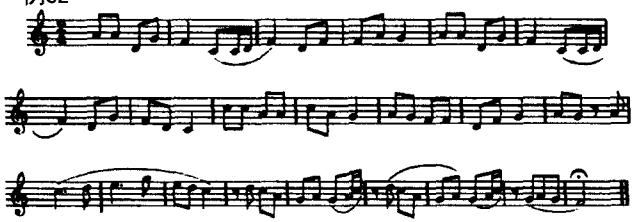
《老八板》是一首源远流长的民间乐曲，二百年来流行于全国各地，演出形式从弦索、丝竹、筝曲、琵琶曲扩展到民歌、歌舞和戏曲，并因旋律、节拍、节奏、速度、调式、织体和曲式结构的变化而产生了形形色色的变体，出现了《西板》、《八板》、《八谱》、《八音》、《老八板》、《大八板》、《单八板》、《老六板》、《六八板》、《十八板》、《虞舜薰风操》、《天下同》、《天下大同》、《天下同春》等别名；还因变化织体而被称为《碰八板》，因变化调式而被称为《倒八板》、《阳八曲》、《凡忘工》、《绝工板》、《去工添凡》、《金蛇狂舞》，因变化板式而产生《花六板》、《老花六》、《快花六》、《中六板》、《中花六》、《虞舜薰风曲》、《慢花六》、《花花六》、《三花六》等名称；因增加歌词而产生《光头和尚》、《渔翁乐》等名称；50 多年前，笔者和中学里的同学们还常常戏称《老八板》为“公公四尺长”，因为旋律的起句记成工尺谱是“工工四尺上”。因此，《老六板》可以说是流行地区最广、演出形式最为多样、变体和异名最多的一首民间乐曲。

《老八板》形形色色的变体，都离不开一个共同的核心主题——“工工四尺上”(mi mi la re do)。它的曲调的变化，可以说万变不离其宗，“工工四尺上”就是它的“宗”。但在各种变体中，有再现

主题的，也有不再现的；有再现一句（8拍）的，也有再现半句（3拍）的；有的前有引句（8拍），后有结句（8拍）；有的则开门见山，一开始就是“工工四尺上”。曲调的长度也变化多端：有42拍的，有44拍的，有48拍的，有50拍的，有52拍的，有56拍的，有60拍的，有64拍的，有68拍的，也有76拍的。这些不同结构的变体，究竟哪一种是它的原型？产生于什么时候？这确是一个值得研究、却又很难解决的问题。

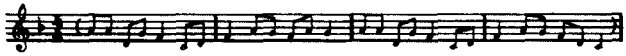
英国音乐学家皮肯（Laurence Picken）在写《新牛津音乐史》第一章“远东音乐”第一节“中国音乐”时，把《老八板》作为元代（1271—1368）的作品，说它是13世纪末叶的一首序曲，常常用于《小放牛》”，所举谱例引自法国音乐学家莫朗（G. Soulié de Morante）和加亚尔（A. Gailhard）的《中国近代戏曲和音乐》一书：

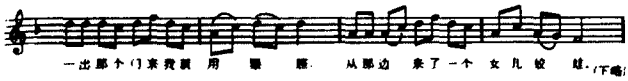
例82



这是44拍的《老八板》，五声宫调式，“第15—16小节出现了调式以外的音”（指e音），“工工四尺上”没有再现，也没有引句和结句。皮肯认为它是元代的作品，似乎没有什么确切的根据。他说这个曲调“常常用于《小放牛》”，倒是真实不虚的。《小放牛》是河北民歌，也是昆曲中的吹腔曲牌。在民歌《小放牛》中，确实常常用《老八板》的起句作为过门：

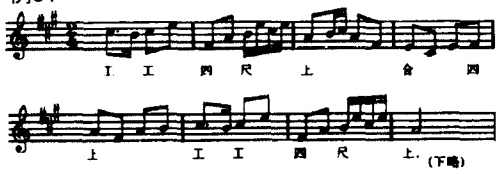
例83





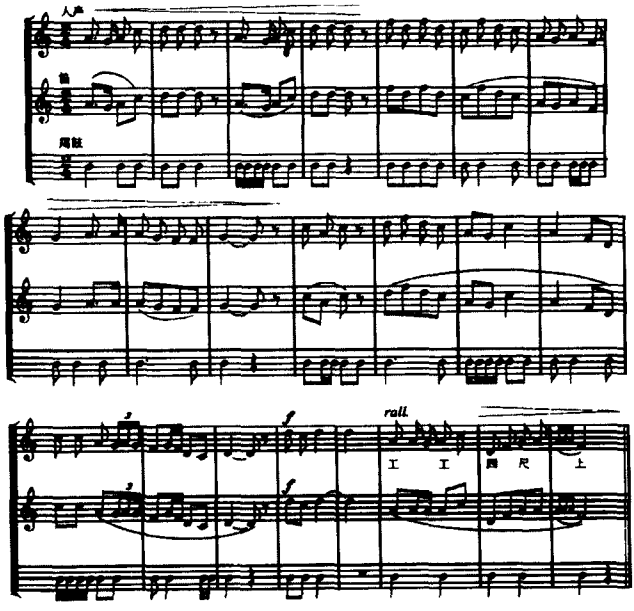
作为吹腔曲牌的《小放牛》(笛曲)，则常用《老六板》加花为《花六板》(《中六板》)的起句作为引子：

例84



但皮肯在“中国音乐”一章所举的《小放牛》(引自《中国近代戏曲和音乐》)则以加花了的“工工四尺上”作为结句：

例85

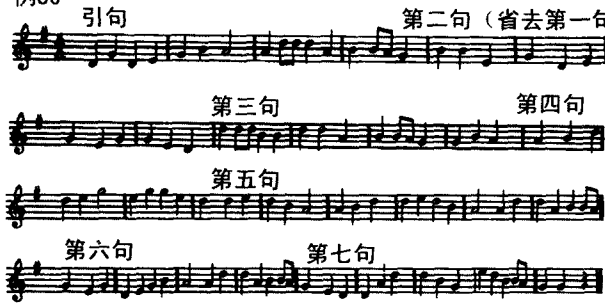


皮肯认为这首《小放牛》是唐代(618—907)的作品,"是用横笛和锣鼓伴奏的一首二重唱的一部分,是从唱片记录下来的,据说是唐玄宗亲自创作的。"由于这首《小放牛》吸收了《老八板》的核心音调,如果《小放牛》是唐代的作品,《老八板》就应该产生于唐代或唐代以前,又比元代早了几百年。但说《小放牛》产生于唐代也好,说《老八板》产生于元代也好,毕竟都是捕风捉影的悬断臆说而已。

八 板 体

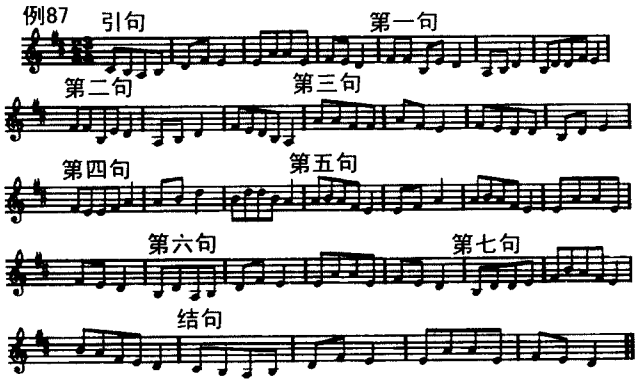
《老八板》究竟产生于何时,根据现有的资料,还很难肯定。只能说,现在民间流行的《老八板》,在18世纪后半叶(清乾隆后期)已经定型。英国地理学家和旅行家约翰·巴罗(Sir John Barrow,1764—1848)曾于1792—1794年间(乾隆57—59年)来华出任英国驻华大使马嘎尔尼(Earl of Macartney)的秘书,在避暑山庄受到了乾隆皇帝的接见。后来他于1804年出版了一本《中国旅行记》,在第六章"语言、文学、艺术、科学、技艺和医药"中举了在广州记录的9首中国乐曲,其中第3首就是《老八板》:

例86



现在能够看到的《老八板》的传世乐谱,当以此为最早,比《弦索备考》里的《八板》(1814)一谱,还早了10年。这个谱子是190多年前在广州记录的,现在看来,它的演奏是不正规的,不仅"工工四

尺上”主题省去了第一句，开头的引句也没有在曲尾再现，形成结句。如果按照正规的演奏把它复原，并按小工调（D 调）记谱，全曲应该是这样的：

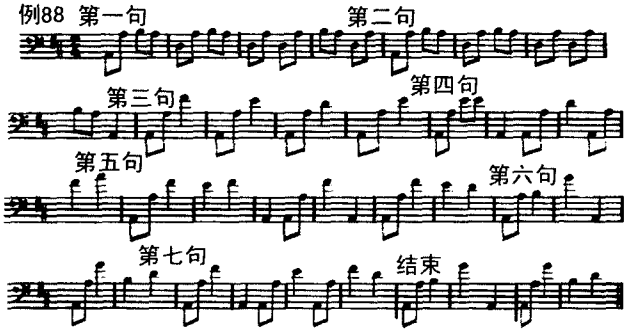


迄今所知，这种 76 拍的《老八板》，是这首民间乐曲的原型。全曲包含 7 句，加上引句和结句共 9 句，每句 8 拍，只有第 5 句是 12 拍。例 87 也像例 82 一样，“工工四尺上”主题没有再现，但增加了 8 拍的引句和结句，结句是引句的再现，从而形成了一种拱形结构。后来，在实际演奏时常常省去引句而保存着结句。全曲 7 句，连结句共 8 句，除第 5 句外，每句都是 8 拍，全曲共 68 拍。全曲 8 句，每句 8 拍（第五句增加 4 拍），故称“八板”。八板体的结构原则，相传以“八卦”为依据。八卦包含乾、坤、震、巽、坎、离、艮、兑八个图形。两卦相重，可以演成 64 卦。“八板”原来应该包含 64 拍，现在第五句增加 4 拍，据说是用来象征春夏秋冬四季的。清代蒙古族文人荣斋所编《弦索备考》，有嘉庆十九年（1814）的抄本，其中《十六板》一曲采用《八板》作为对位声部；《八板》的结构除省去开头 8 拍引句外，与例 87 完全相同。

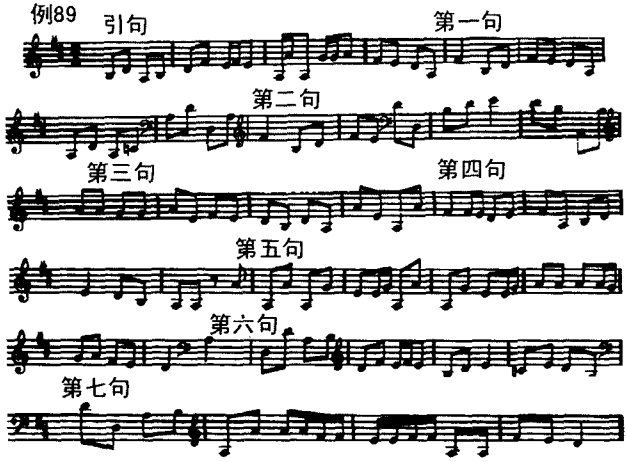
传统文板琵琶曲和筝曲，一般都采用八板体结构。杨荫浏编著的《雅音集》第二集（1929）第二编共收琵琶小曲 113 曲，其中 107

曲是八板体。13 曲文板琵琶套曲中,《塞上曲》、《青莲乐府》和《阳春古曲》都由一系列八板体乐曲组成。这些传统琵琶小曲和套曲中的分曲,虽然全都包含 68 拍,结构却并不完全相同,但都是八板体的变化形式。按照它们的不同结构,大致可以分为三种形式:

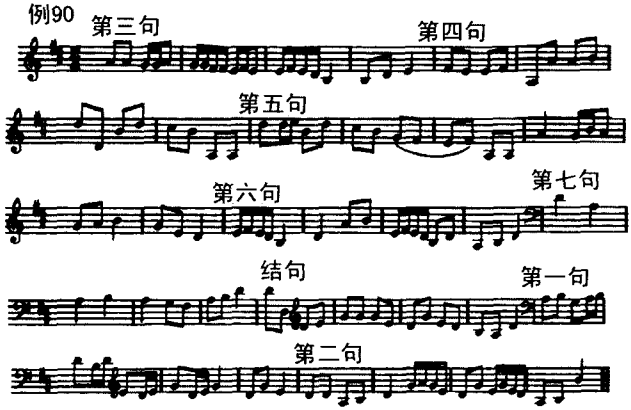
1. 根据《老八板》原曲(例 87)的结构,省去引句,保留结句,如《双飞燕》:



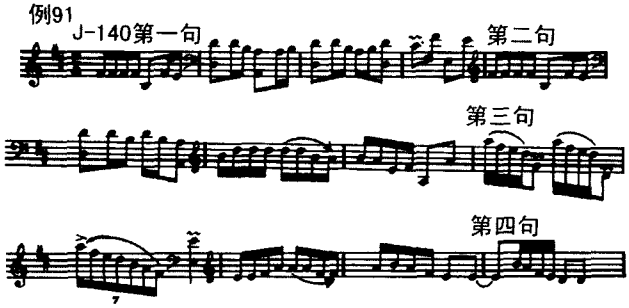
2. 根据《老八板》原曲的结构、保留引句、省去结句、如《正板》:

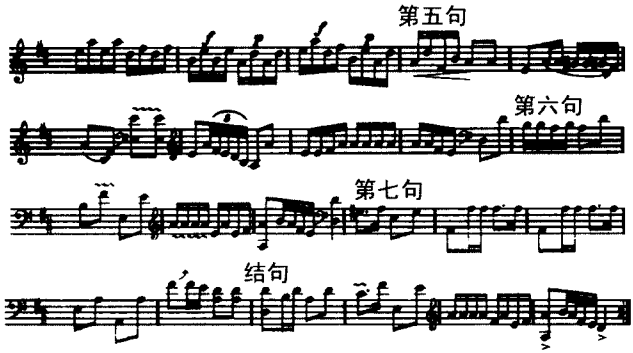


3. 从《老八板》原曲第三句开始，省去引句，保留结句，把开头两句倒装在结句之后，如《娇花映日》：



许多传统筝曲，如赵玉斋编的《筝曲选集》(1960)中的《鸿雁捎书》、《莺啭黄鹂》、《红娘巧辩》、《美女思乡》、《汉宫秋月》、《隐公自叹》等山东筝曲，也都是八板体乐曲。《风求凰》、《昭君怨》、《高山流水》、《四段锦》等套曲，则由一系列八板体乐曲组成。这些传统筝曲全都根据《老八板》原曲的结构，省去引句，保留结句，旋律按照筝的特点加工改编而成，《红娘巧辩》就是一个典型的例子：





从上例可以看出，这些筝曲不仅保持了《老八板》原曲的结构，原曲的旋律轮廓也清晰可辨，所以实际上是《老八板》的严格变奏曲。

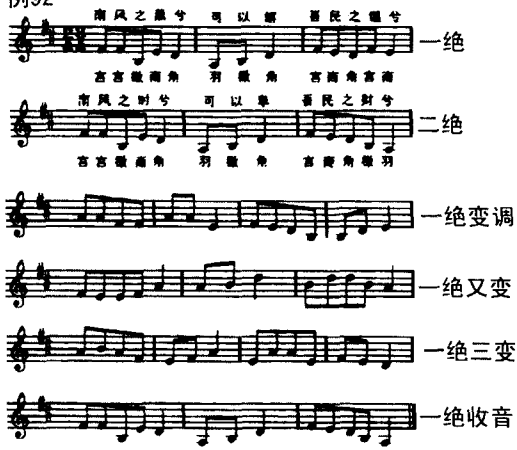
鲁西南一带的民间艺人还常常以筝为主，加上扬琴、如意钩（一种胡琴类乐器）和琵琶等弦乐器，同时演奏几个不同的八板体乐曲，相互之间形成支声复调（hetem Phony）的关系。由于是几个八板体乐曲碰在一起，故称“碰八板”。

除了大量的传统琵琶曲和筝曲以外，在全国各地各乐种中都可以找到八板体乐曲的踪迹，如山东琴曲和河南曲子在唱曲前演奏的器乐小曲（河南曲子称这种前奏曲为“板头曲”）、山西八大套中《推辘轴套》的《八板儿》、内蒙马头琴曲和四胡独奏套曲《八音》（又名《八谱》）以及潮州弦诗乐《八大套》中的每一首传统乐曲，也都是《八板》的变体。

新八板体

清代琵琶演奏家李芳园的《南北派十三套大曲琵琶新谱》成书于光绪二十一年（1895），附录“初学入门琵琶谱”中有《虞舜薰风操》一曲，是《八板》的近代变体：

例92



李芳园在《虞舜薰风操》的题解中写道："每一绝板以八计，故俗名《老八板》，此琵琶之仿五弦琴操也。按宫商角徵羽五音，即工尺上四合五字；后文王增二弦，曰变徵、变宫，遂为七弦琴；按变徵即乙字，变宫即凡字也。"相传虞舜弹五弦之琴以歌《南风》，李芳园在《虞舜薰风操》谱中以五弦琴的宫商角徵羽五根弦配合《老八板》的五声音阶，但和宫商角徵羽五音相配合的，不是由低而高的"上尺工六五"，而是由高而低的"工尺上四合"。他又把《南风歌》的歌词和《老八板》的曲调相配合；但48拍的《老八板》共有6句，每句8拍，而《南风歌》的歌词只有两句；因此只能编成一首半截子的琴歌，上半截可唱，而下半截不能唱。从此这首民间乐曲又多了一个异名——《虞舜薰风操》。后来由《老六板》加花变奏而成的《中花六板》(例95第4行)常被称为《虞舜薰风曲》；潮州弦诗乐的《大八板》也常被称为《薰风曲》，都是因《虞舜薰风操》得名的。

48拍的《虞舜薰风操》，是由68拍的八板体发展而成的，所以笔者称它为"新八板体"。它和68拍的八板体相比，除了第5句由12拍缩短为8拍，与前4句相一致以外，最重要的区别，在于省去

了八板体的第6、第7两句和结句，代以“工工四尺上”主题的下句在曲尾的再现，从而形成了一种拱形结构。这种拱形结构本是《老八板》原型（例87）的特点，但在例87中，曲首与曲尾互相呼应的是引句和结句，而在例92中则是“工工四尺上”的主题。

从没有主题再现的八板体，发展成有再现句的新八板体，是一次形式上的飞跃。48拍的《虞舜薰风操》，比起68拍的《八板》来，篇幅缩短了20拍，结构却显得更加精练而富于凝聚力。《虞舜薰风操》全曲包含6句，每句8拍，有两种句法：第1、2、4、6各句为3+2+3拍，节拍一节奏呈拱形的对称；第3、5两句为4+4拍，节拍节奏呈并列的对称，而前后6句的节拍一节奏布局则循环交替，周而复始；最后回光返照，再现主题的下句，和曲首相呼应。前后对称的句法构造和节拍一节奏布局，紧密配合“起、承、转、合”的结构功能，造成一种非常凝练的结构布局，有如下表所示：

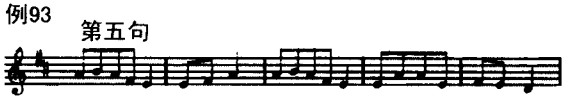
句法构造和节拍一节奏布局		结构功能
第1句	a(3+2+3)	起
第2句	a(3+2+3)	承 ＞呈示
第3句	b(4+4)	
第4句	a(3+2+3)	转——展开
第5句	b(4+4)	
第6句	a(3+2+3)	合——再现

清琴家陈世骥（良士）在《琴学初津》中用16个字来评价琴曲《良宵引》：“起承转合，井井有条，浓淡合度，意味深长。”这16个字对《虞舜薰风操》也是完全适合的。

新八板体的形成是在清朝末年，这时西方音乐开始传入我国。传统的《八板》演变为《虞舜薰风操》，可能是受了西洋音乐的影响。《虞舜薰风操》的“起（8拍）——承（8拍）——转（24拍）——合（8拍）”式的结构，实际上就是西洋音乐中最常见的有再现句的二段式（如贝多芬《第九交响曲》第四乐章的《欢乐颂》主题）。

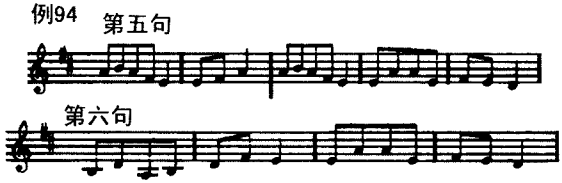
新八板体除了结构上的变化外，调式的变化也很明显。68 拍或 76 拍的八板体（例 87）最后都以“上”字（do）结束，而《虞舜薰风操》（例 92）则以“合”字（sol）结束，调式从宫调一变而为徵调。现在民间流行的《老六板》大多是徵调式的新八板体，但长度并不限于 48 拍，更多的是 52 拍和 60 拍。52 拍的《老六板》是把例 92 的第 5 句像例 87 那样扩充为 12 拍：

例93



60 拍的《老八板》则除第 5 句增加 4 拍以外，再加上例 87 的第 6 句。

例94

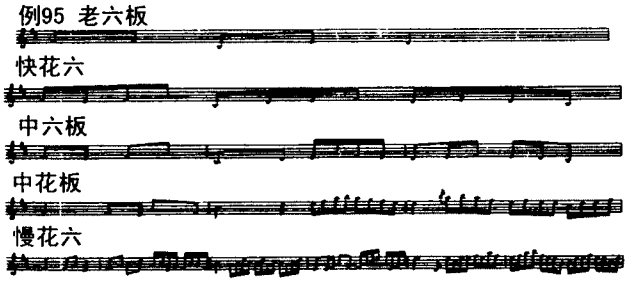


然后再现“工工四尺上”主题的下句结束全曲。现在，60 拍的《老六板》已成为这首民间乐曲的典型形式。《老六板》的所谓“六板”，就是“六十板”的简称。——但也有把“六板”解释为“六句”（例 92）的。此外，解释《六板》的曲名最为奇特的，莫过于美国的“中国通”卫三畏（Samuel Wells Williams，1812—1884），他曾来华传教并任外交官，留华 40 余年，回国后写了一本《中国总论》（“The Middle Kingdom”），把《六板》解释为“六块木板”。

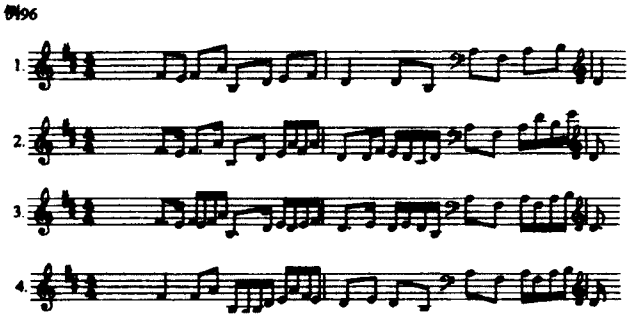
《花 六 板》

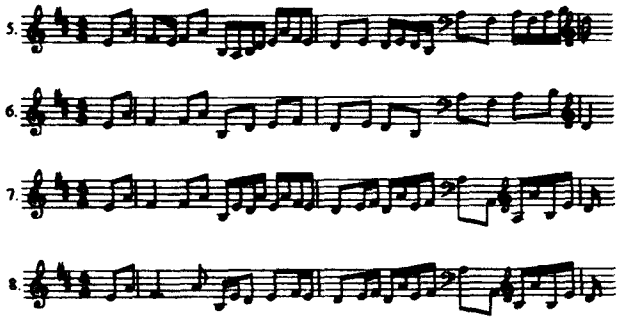
江南丝竹常用旋律加花和变化板式的手法，把民间乐曲的原谱处理成各种花谱。原谱比较统一，花谱则无定谱，常凭即兴演奏，各流派和各艺人的演奏在细节上互不相同。《老六板》的花谱通称

《花六板》，通常由52拍或60拍的新八板体变化而成。《花六板》的板式变化可从旋律最简朴的流水板（《老六板》），变为旋律加花的流水板（《快花六》）和旋律更加丰富的一板一眼（《中六板》）、一板三眼（《中花六板》）和一板三眼加赠板，即一板七眼（《慢花六》）。



上例所示，不过是“工工四尺上”各种花谱的无数奏法之一。杨荫浏、陈鼎钧合编的《雅音集》第一集（1923）收录了不同奏法的《花六板》（即例95的《中六板》和《中花六》）12曲，其中8曲是52拍新八板体的中六板花谱，四曲是60拍新八板体的中花六花谱，每曲都记作一板三眼，但加花的繁简和节奏的疾徐各不相同，兹列举“工工四尺上合四上”一段的8种中六板花谱如次，因人而异的花谱奏法，于此可见一斑：



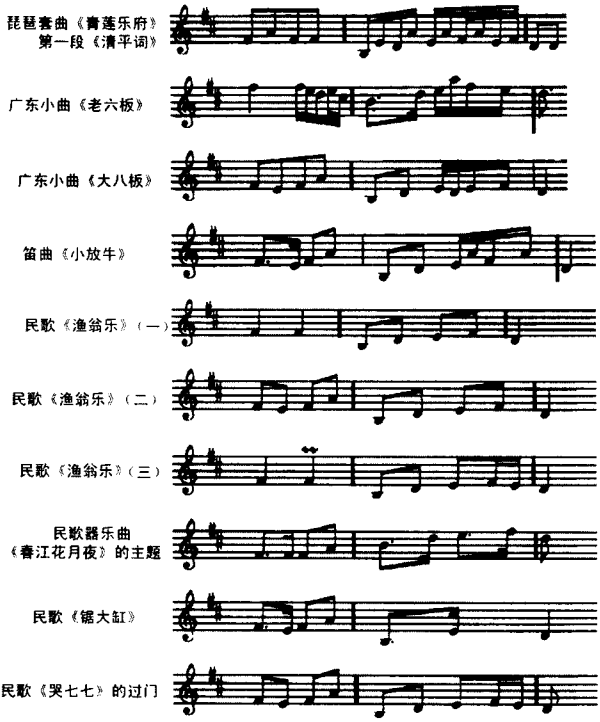


在例 95 和 96 中，“工工四尺上”已加花成为“工尺工六四上尺工上”、“工尺工六四上尺六工尺上”等等，但民间艺人唱谱时，习惯上仍唱原谱的“工工四尺上”，这时唱工尺就像唱一字多音的歌词一样，目的在于强调“万变不离其宗”的“宗”。

在江南丝竹中，《快花六》、《中六板》、《中花六》、《慢花六》等花谱，可以各自单独演奏，也可以和原谱联合成套，变成一首变奏曲，名曰《五代同堂》。原曲加花的步骤是由快而慢、由简而繁，一步步从《老六板》发展成《慢花六》；但演奏《五代同堂》的顺序，总是从《慢花六》开始，由慢而快，由繁而简，最后才演奏变奏曲的主题——《老六板》。这就和西方变奏曲的顺序刚好相反，却与法国作曲家丹第的《伊斯塔尔》交响变奏曲有些相似。

除了江南丝竹中《老六板》的花谱以外，加花放慢“工工四尺上”的手法，也广泛用于各种民族器乐曲和民歌中，兹略举数例，以见一斑：

例97



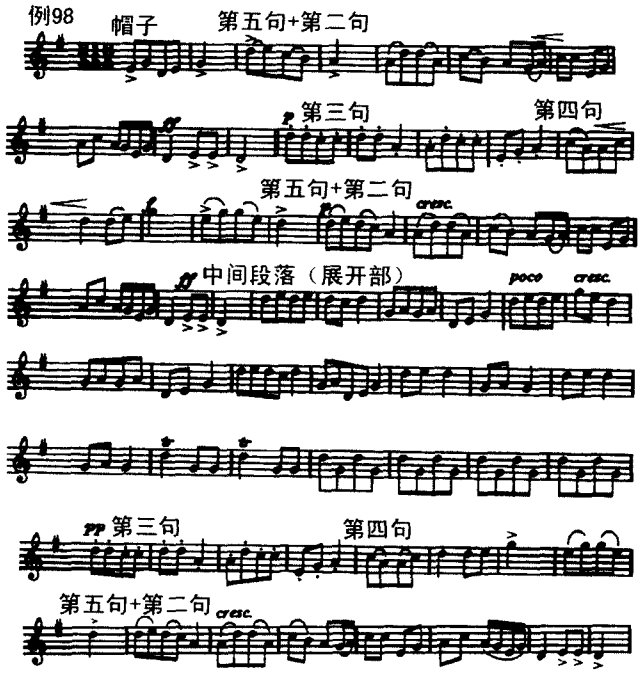
以上最后三例只是片断地采用了《老八板》起句“工工四尺上”的加花旋律，由此可见随着《老八板》的广泛流传，“工工四尺上”已成为民族音乐语言中的重要乐汇。

《倒八板》

《倒八板》是有多方面发展的《八板》变体，由于用了移花接木的“隔凡”手法以变化调式结构而被称为《阳八曲》、《凡忘工》和《绝工板》；又因气氛热烈、有龙飞凤舞之势而被称为《金蛇狂舞》。

《倒八板》的结构不仅变更了《八板》的句序，而且增加了一个展开性质的中间段落和重复主题的再现段落，成为一首有回旋曲

特点的三段式乐曲：



全曲结构轮廓有如下表所示(表中所称的“第×句”指《老八板》原曲的句序,见例 87)：

帽子

第 5 句＋第 2 句 } a
第 3 句 } b
第 4 句 } a
第 5 句＋第 2 句 } a
} A

中间段落(展开部)　c　B

第 3 句 } b
第 4 句 }
第 5 句＋第 2 句 a } A′

《倒八板》除了变化八板体的结构外，还用民间音乐常用的“隔凡”手法变化调式。所谓“隔凡”，就是隔开了“工”(mi)改用“凡”(fa)，也就是去工添凡或以凡代工，使旋律转向下五度宫音系统。如《老八板》的第 3、第 4 两句：

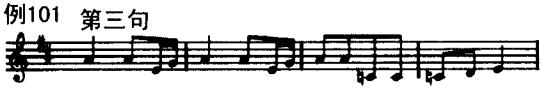
例99

在《倒八板》中变成了：

例100

隔凡是民间的旋宫手法，用隔凡的手法变化八板体乐曲的旋律，在各种传统器乐曲中屡见不鲜，八板体的琵琶小曲尤为常用，如《月儿高》：

例101 第三句



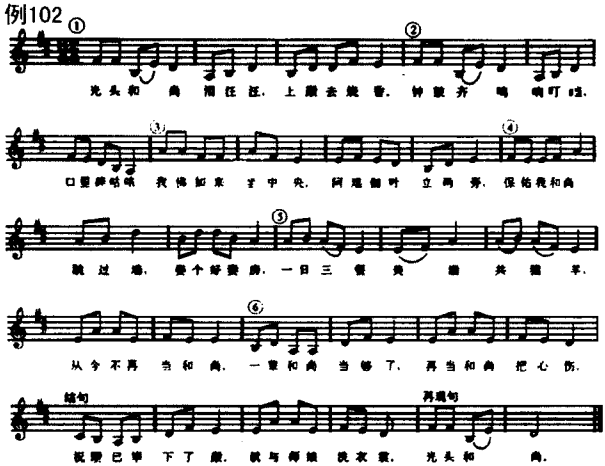
第四句

《倒八板》和《月儿高》去工添凡的结果，都从《老六板》原有的徵调进入了下五度宫音系统的商调。实际上，《倒八板》(例 98)并没有完全排除“工”音，只是它已退居经过音的地位，它在调式中的作用已为“凡”音所替代而已。《月儿高》则是真正的“凡忘工”，并因“下乙”(降 si)的出现而进一步深入到下五度宫音系统中去了。

《八 板》歌 曲

清乾隆年间(1736—1795)岔曲盛行,曲调由当时民间流行的戏曲高腔的脆白发展而成。其基本曲调常被拆为曲头和曲尾,中间嵌入几个曲牌。成书于乾隆六十年(1795)的俗曲总集《霓裳续谱》(天津三和堂曲师颜自德选辑,王廷绍编订)卷八有一首《留神听》,其中嵌在"数岔"和"岔尾"之间的歌词《光头和尚》,是用《老八板》演唱的。这是迄今所知最早的《八板》歌曲,可惜《霓裳续谱》有词无谱,我试把《光头和尚》配上《老八板》的曲调,使歌谱复原如下:

例102

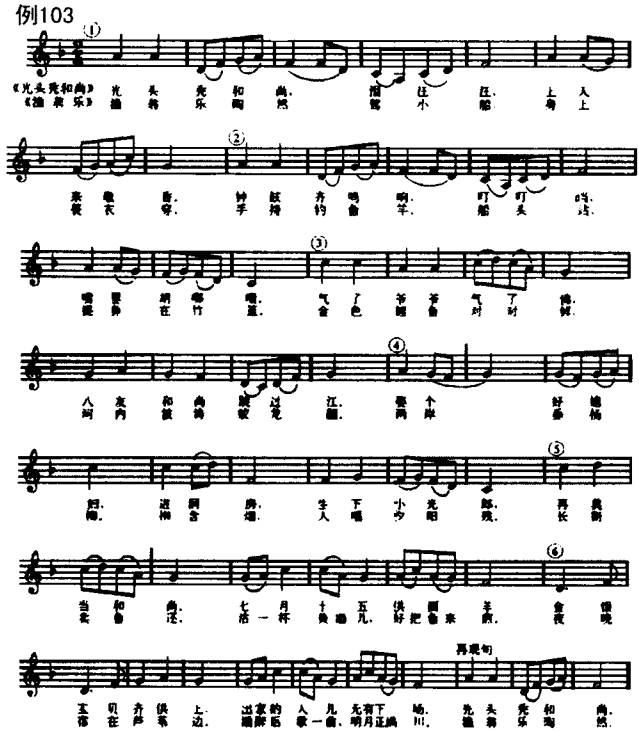


这就是64拍的《老八板》,曲头的"工工四尺上"在曲尾再现;配唱"工工四尺上"的"光头和尚"四字也在首尾互相呼应。这是另一种有再现句的《老八板》,但和《虞舜薰风操》(例92)不同,再现的不是一句(8拍),而是半句(3拍);调式也不是徵调,而是宫调。与《老八板》原型(例87)相比,只是省去了引句和第7句,加上了再现句("工工四尺上")而已。

后来,《光头和尚》换上了《渔翁乐》的歌词,在民间广泛流传。

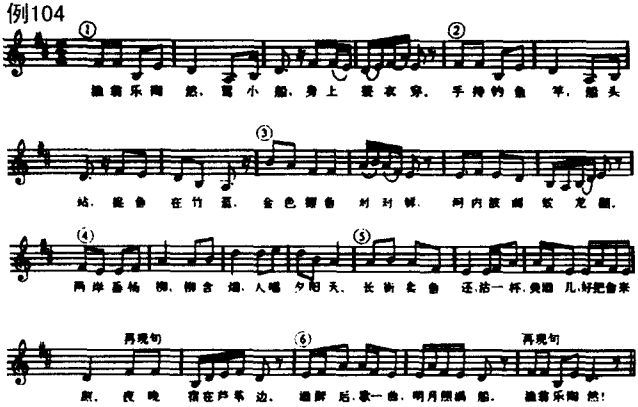
据路工同志藏本的《小调音乐》,《渔翁乐》的歌谱是这样的:

例103

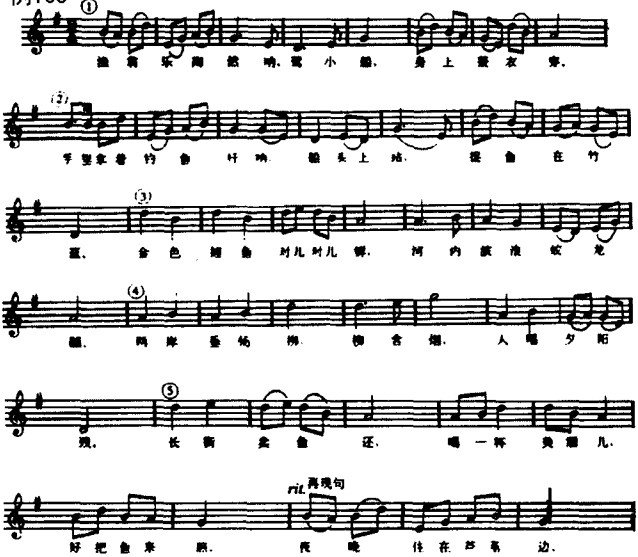


上例第一行歌词(《光头秃和尚》)为笔者所加,根据《中国民间歌曲集成》河北省卷第二分册《渔翁乐》的附录,河北省井陉县城关乡东关镇李增贵同志会唱《渔翁乐》的原词,即《光头秃和尚》,他所唱从《霓裳续谱》卷八《光头和尚》演变而成的歌词,刚好可配《小调音乐》中《渔翁乐》的曲调,故经笔者改正了《光头秃和尚》歌词的讹误,把它和《渔翁乐》并列在一起。《渔翁乐》不仅是一首南北各地广泛流传的民歌,也是清末和民国初年的学堂歌曲。在流传过程中,歌词和曲调产生了许多变化;兹略举数例,以见一斑:

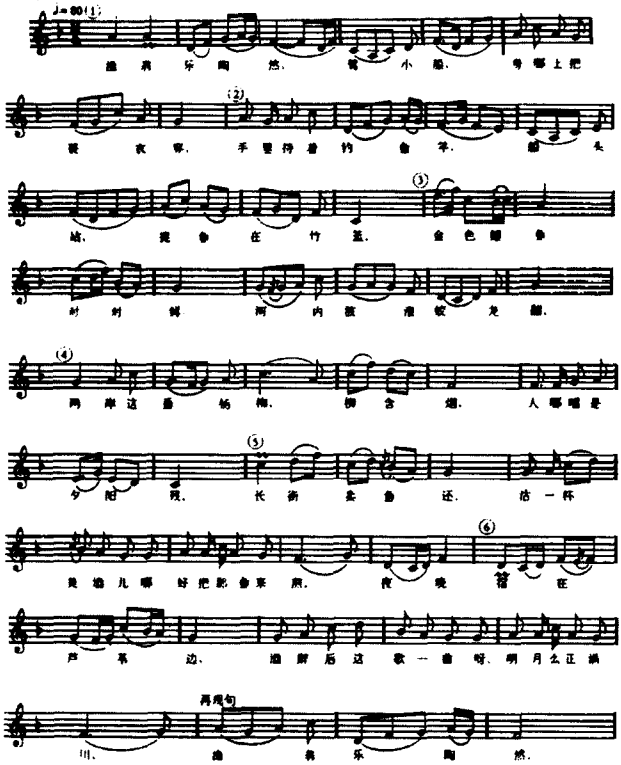
例104


①
②
③
④
⑤
⑥
再现句
再现句
油翁乐陶 然，驾小 船，身上 蓑衣 穿，手持钓鱼 竿，船头
站，提鱼 在竹 篮，金色鲤鱼 对对 鲜，河内放 满 软 龙 鳞，
两岸垂杨 柳，柳含 烟，人唱 夕阳 天，长街 卖鱼 还，沽一 杯，黄酒 儿，好把鱼来
煎，夜晚 住在芦苇 边，油醉 后，歌一 曲，明月照满 船，油翁乐陶 然！

例105


①
油翁乐陶 然响，驾小 船，身上 蓑衣 穿，
②
手提象 竹钓 鱼竿响，船头上 站，提鱼 在竹
③
篮，金色 鲤鱼 对儿对儿 鲜，河内放 满 软 龙
④
鳞，两岸 垂杨 柳，柳含 烟，人唱 夕阳
⑤
天，长街 卖鱼 还，喝一杯 黄酒 儿，
rit.
再现句
好把鱼来 煎，夜晚 住在芦苇 边，

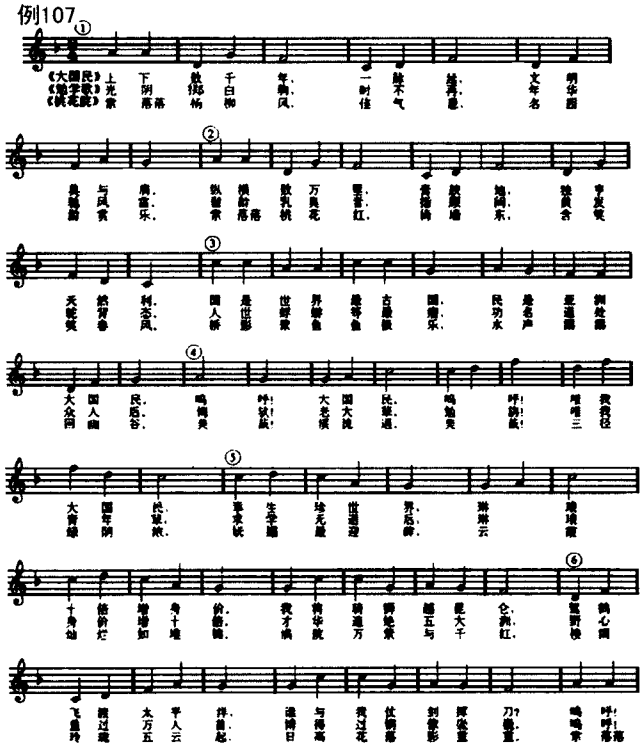
例106

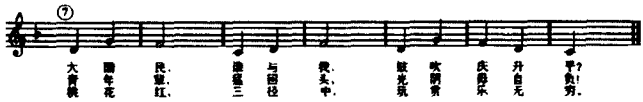


例 104 是一首学堂乐歌，见杜庭修编《仁声歌集》(1932)；例 105 是河北省三河县民歌，黄福珍演唱，马金元记录；例 106 是河北省平山县民歌，何来生演唱，程千里、李予记录；均见《中国民间歌曲集成》河北省卷第 2 分册。以上 4 首《渔翁乐》(例 103－106)，曲调都是《老八板》的花谱，节奏都比《老八板》原曲扩大了一倍，但加花的程度繁简不一。曲首的“工工四尺上”配唱“渔翁乐陶然”的歌词，都在曲尾再现。例 103 和 106 包含原曲(例 87)的第一至六句，例 104 和 105 则包含第一至五句。例 104 重复第五句，并重复

了句末的“工工四尺上”，因此“工工四尺上”一共出现四次：第一次唱“渔翁乐陶然”，第二次唱“手持钓鱼竿”，第三次唱“夜晚宿在芦苇边”（旋律加花），第四次又唱“渔翁乐陶然”。例 105 和 104 在结构上的差别，在于例 105 省去了第 5 句的重复句，同时也省去了“工工四尺上”的第三次出现。

最后一首《八板》歌曲是出现于 1905 年以前的学堂乐歌《祖国歌》，又名《大国民》。这首旧民主主义革命时期的爱国歌曲，曾在清末的新兴学堂中广泛传唱；在其影响下，还产生了仿照它的句式写作的另外两首《八板》歌曲——《勉学歌》和《桃花院》：





以上三首《八板》歌曲的曲调，都采用 60 拍的新八板体，不过节奏扩大一倍而已。光绪三十三年(1906)，上海育文学社出版常州王文君编著的《怡情唱歌集》第 2 编，以上三首学堂歌曲都被收进了这本歌集。书中注明《大国民》和《勉学歌》的歌词作者不详，《桃花院》的歌词作者为王文君。在此以前，1904—1905 年间李叔同先生(1880—1942)和几个朋友在上海创设“沪学会”，办补习班。他曾手书《祖国歌》的歌词和曲谱，作为“沪学会补习科用歌”。黄炎培先生(1878—1965)在发表于 1957 年 3 月 7 日《文汇报》第 3 版的《我也来谈谈李叔同先生》一文中说，李叔同“自撰词、自作曲的《祖国歌》，当时曾被一般男女青年传诵，当然，必须认定这还是叔同的早年作品。”说《祖国歌》由李叔同“自作曲”，当然是出于误会；至于是否是他“自撰词”，也还是个疑问。《祖国歌》或《大国民》的歌词初见于 1904 年出版的《新民丛报》第 3 年第 3 号，其中《亚雅音乐会开会式为甲辰卒业生送别记》一文记述中国在日本的留学生组织的“亚雅音乐会”，1904 年 7 月 17 日在东京吾妻桥札幌麦酒会社为甲辰(1904 年)毕业生举行送别会，会上唱了“《国民歌》，全座鹄立，雍容揄扬，有大国民气度焉。”下附《国民歌》歌词与《祖国歌》或《大国民》基本相同，只有“呜呼，唯我大国民！幸生珍世界”句，《国民歌》作“於乎大国民，惟我幸生珍世界”。“唯我”二字的位置不同，就难以按照《老八板》的曲调演唱。因此，当年所唱的是什么曲调，是一个疑问。1904 年李叔同还没有到日本留学，亚雅音乐会所唱的《国民歌》，也没有说明歌词作者为谁。李叔同可能是《国民歌》歌词和《老八板》曲调的媒介，可能是他把《国民歌》的歌词配上了《老八板》的曲调，改名为《祖国歌》的。

结 束 语

根据现有的资料来看,《老八板》已有二百年的历史。从18世纪后半叶定型为没有再现句的八板体,到19世纪末叶发展为曲尾再现第二句的新八板体;从以"上"字毕曲的宫调式发展为以"合"字毕曲的徵调式;从简朴的流水板发展为放慢加花的花谱;从没有歌词的器乐曲发展为有歌词的声乐曲;其间历时约一百年。在其后的一百年中,《老八板》的传布遍及全国各地,在各种民族器乐曲、民歌、曲艺和戏曲中都可以找到它的踪迹,并产生了更多的不同结构、不同调式、不同板式和不同织体的变化;但因"工工四尺上"的主题万变不离其宗,故有《天下同》、《天下大同》和《天下同春》的名称。

《老八板》有非常强劲的生命力,是一支生生不息的传统乐曲。它的深远的影响,表现在以下两方面:

1."工工四尺上"的基本旋律有巨大的渗透力,常被吸收到各种器乐和声乐作品中去,《小放牛》(例83—85)不过是较早的一例而已。在北方民歌《锯大缸》(例97)、南方民歌《哭七七》(例97)、民歌器乐合奏曲《春江花月夜》(例97)以及许多类似的传统歌曲和乐曲中,也常常包含着这一似曾相识的旋律因素。在近现代音乐中,说不定黎锦晖的"妹妹我爱你",也还源出于"工工四尺上"。

2.八板体的基本结构,成为许多民族器乐曲的结构程式。这些乐曲既可以在音乐语言变化纷纭中紧紧扣住"工工四尺上"的旋律(例91),也可以若即若离地在骨节眼上显示出《老八板》的旋律轮廓(例88—89);不管怎样,68拍的形式结构,总是以《老八板》的模式为基础的。

因此,弄清《老八板》的来龙去脉,不仅是为了研究《老八板》本身的需要,更重要的是,这种研究对大量存在于传统器乐和声乐作品中的"工工四尺上"旋律和八板体结构,具有正本清源的意义。

原载上海音乐出版社《钱仁康音乐文选》钱亦平编

上海民间歌曲概述

江明惇

上海是我国最大城市，也是世界上著名的大城市之一。它座落于长江的入海口、我国南北海岸线中心点的平坦大地上。东临大海，北沿长江，西连江苏，南邻浙江。人口 1180.51 万（据 1982 年统计），以汉族为主。区域面积 6185.75 平方公里。行政区域分为黄浦、南市、卢湾、徐汇、长宁、静安、闸北、普陀、虹口、杨浦、吴淞、闵行 12 个区。上海、嘉定、宝山、川沙、南汇、奉贤、松江、金山、青浦、崇明 10 个县（据 1982 年行政设置）。上海简称“沪”，别称“申”。“沪”系因西晋以后这里被称为“沪渎”之故，“申”系因战国时楚国将这一带封邑于春申君而得名。

这里土地富饶，气候宜人，民歌也有着丰富的蕴藏和悠久的历史。

一

民歌是人民生活的一个部分，是植根于民俗文化的土壤中的民间文艺形式。上海地区的民俗文化是以吴越文化为基础的，它有两个特点：一是以水田稻作为文化为基础的农耕文化特点，二是以吴越文化为基础的综合文化特点。这两个特点在整个上海民俗文

化的历史过程中相互交织，并在上海民歌中有着集中的体现。

上海是长江口的一片冲积平原，它的成陆经历了一个漫长的过程。据近年考古发现，今青浦县崧泽村和金山县查山等地有新石器时代的遗址（属“马家浜·崧泽”文化），说明早在四千～六千年前这里已经有原始先民生活了。其原始文化既不同于中原文化，也与荆楚文化有异，打着明显的浙、闽古百越族土著文化的印记。春秋战国时，这里是吴国和越国的交界处，也是两国交战的古战场。这块地方时而属吴，时而属越。周显王三十六年（公元前 333 年）时属楚，此后该地的隶属未离开过吴越。唐天宝十年（公元 751 年）建华亭（今松江县），现在的上海市区为县境东北的华亭海。晚唐诗人皮日休《吴中苦而诗》中曰：“全吴临世溟，百里到沪渎。海物竞骈罗，水怪争渗漉”，可见当时上海地区水产之丰。宋煦宁十年（1077 年）在此设置“上海务“，属松江府，始有“上海”之称。宋咸淳元年（1265 年）在此设镇；元至元二十九年（1292 年）上海由镇升为县（仍属松江府）。明、清两代，松江府直属于南京管辖。1927 年撤县设上海市。1958 年，松江等 10 个县并入上海市，使上海的面积扩大至 6186 平方公里（市区面积仅 375 平方公里）。可见，上海这个城市是随着经济的发展，而从吴越地区中逐步脱胎出来的。吴越民俗文化是上海民俗文化的母体，对上海的民俗文化有着深远的影响。据清嘉庆（松江府志）记载，上海为“古吴之裔壤”，其南部“土风似吴十之三，似浙十之七”。上海地区的传统民歌是吴歌的一部分，现在郊区流行的许多小山歌歌词与明代冯梦龙所收集的吴地山歌非常相似。时调中的“五更调”、“五更虫调”等，都与唐、宋时期的“吴歌”、“子夜歌”等有着密切的联系。

上海与整个吴越地区一样，土地肥沃，水源丰富，是我国最早的水稻种植区之一，素有“鱼米之乡”的美称。我们从青浦崧泽原始文化遗址中知道，早在六千多年前这里的先民们就已经会种水稻了。水稻耕作劳动是粮食生产中最复杂的一种。生产要精耕细作，

农艺又复杂多样。千百年来，这样的生产特点铸成了人们的性格特征，并体现在民俗文化中。它们不像北京民间文艺那样直率、爽朗，而是较细腻、柔丽。除粮食生产外，上海地区的渔业、棉纺业、丝绸业、盐业等也十分发达。密如蛛网的江河湖泊，平坦宽广的海岸沙滩，为人们提供丰富的水产资源，无论是远洋、近海的船渔业还是长江、黄浦江、苏州河的内河捕捞业都很发达，养育了众多渔民。元代中叶，杰出的女纺织技术家黄道婆使她的家乡松江和江南一带的纺织业获得了很大的发展。至明清时期，上海地区已成为全国最大的棉布生产和集散地，有“衣被天下”的美誉了。上海传统民歌的题材内容大多是这种生活的写照。

上海的文化在承吴越文化传统的同时，又广泛地吸收、综合了其他地区文化的因素，因为上海这个城市主要是随着商品经济的发展而发展起来的。春秋战国时期，这里还是百越民族的世袭居住地。到秦汉时代，这个在中原人看来“地广人稀”的地方，已经开始有北方的移民了。以后由于北京战争频繁，在东汉末年、西晋后期以及宋靖康等时期，都有大量北人南渡，为吴越带来了北方中原等地的文化。上海由于其特殊的地位位置，很早就成为通商的要道，五代时“吴越国”的蚕丝和丝织品为全国之冠，而且已经注意发展商业。元代比较重视海上贸易，明代商品经济又有新的发展，当时上海的泗泾、七宝已是江浙等地棉布的主要集散地。清康熙二十三年(1684 年)开放海禁，上海作为重要商埠的地位日益加强。据清乾隆《上海县志》记载：“海关设立，凡运物贸迁，皆由吴淞口进舶黄浦，城东门外，舳舻相衔，帆樯栉比。”上海逐渐成为一个五方杂处，诸商云集的城市。清嘉庆《上海县志》上已号称为“汇海之通津，东南之都会”了。上海的民俗文化也呈现出五彩斑斓的综合文化特点。这一特点集中地反映在时调中，明清时调《剪剪花》、《银纽丝》、《泗洲调》、《湘江浪》、《茉莉花》等，都曾在这里盛行。本卷曲例中也有明显的例子：《下盘棋》、《十张台子》、《牙牌调》等是来自华北、东

北地区的;《老凤阳》来自安徽;《杨柳青》来自苏北;《绕小脚歌》是"孟姜女调"在北方的变体,此外,苏南、山东、浙江、安徽、湖北、广东等地的劳动号子和叫卖调等都在上海汇集。这些都显示了综合文化的特点。

1840年鸦片战争以后,上海成了对外通商的重要口岸之一,上海的人口也随之急剧增长。开埠初期(1852年),上海人口约50多万;到1927年上海扩大为市时,增长至260多万人,其中本地人口仅占20%～25%;至1946年上海市区人口增至376万,其中本地人仅76万;中华人民共和国建国初期(1950年)总人口达到492.73万;到1982年又增至1180万人。如此迅猛的人口增长现象,显然不是自然增长所致,而主要是由于人口迁徙和郊县的并入所造成的(1958年10个县并入上海市,使上海人口增加了380万,其中农业人口占80%)。全国各地的人们向这里汇聚拢来,同时也带来了各地的文化观念和样式。自鸦片战争到现在的这一个半世纪中,上海所走过的历程,是近代中国由封建的闭关自守到走向世界的一个缩影。人口结构的急剧变化,社会结构、矛盾的曲折发展,民族斗争、阶级斗争的剧烈展开,为上海民俗文化注入了新的内容。近代工商业、金融业的繁荣,工人阶级的形成和壮大,租界经济文化的畸形发展,西方文化大量涌入所引起的不同文化的撞击、渗透、融合,促使上海人的意识形态发生了巨大的变化。上海民俗文化的综合性特点,有了更加广泛的含义和内容。敢于突破传统陈规,善于借鉴并融会不同形式,要求探索新的表现方法,使上海民俗文化(特别是市区民俗文化)出现了现代大都市的"海派"文化特色。有些民歌被配上新的歌词,在不断的传播中逐步改变着音乐形式;有的吸收了专业创作歌曲甚至外国歌曲的旋律,但又不知不觉地被人们融入了江南的风格;有的配上了西洋乐器伴奏,或与其他艺术品种相结合,使土生土长的民歌涂上一层奇异的色彩。五花八门,却又别具一格。而另一方面,在拥有300多万农业人口的市

郊各县，仍然继承着丰厚的吴越民俗文化的传统，广泛流传着丰富多采的民间音乐。从我们收集到的民歌，郊县数量高出市区的10倍；入卷的831首民歌中，有646首来自各县，而且风格浓郁，各具特色。

二

上海民歌所使用的上海方言属吴语方言系统。吴语方言的语音特点是：声母区分清浊，有浊塞音、塞擦音（如上海话的帮、定、见、群），无翘舌音；单元音较丰富，鼻音韵尾只有一个（上海话主要是 η）；有入声，而且分阴阳；声调类型较多，有些字分文、白两种读法（如人、日、问、家）等。吴语方言的内部类别也很多样，一般将它分为五个片和若干个小片，上海方言属太湖片中的苏沪嘉小片（见《中国大百科全书·语言文字卷》）。

上海方言的内部情况也很复杂，据1950年1月统计，上海的人口中本地籍贯的只占15.07%，而外地籍贯的却占84.93%，其中又以江苏和浙江人占优势。在上海方言中，市区与郊区不同，市区的方言还有老派和新派的区别，郊区更可分为北部和南部等多个小区。现在上海的方言，郊区有向市区靠拢的趋势，市区方言老派有向新派变化的趋势。上述吴语方言的几个特点在上海方言中大多俱有，只是声调类型渐趋归并简化，上海新派方言有五个调类：阴平（53）、阴去（34，包括清上）、阳去（13包括浊平、浊上）、阴入（5）、阳入（2）。此外，在词语方面，上海话常有：名词前冠“阿”字，用以称人（如阿大、阿根）；词尾加“头”字（如“夜头”、“门口头”）；动词重叠常用AAB式（如“想想看”、“望望依”）；形容词重叠常用ABB或AAB式（如“香喷喷”、“雪雪白”）等特点。方言特点对民歌旋律和音乐风格的影响很大，声调类型较多的特点，是造成旋律线曲折细致的一个直接因素；单元音较丰富的特点，往往要求旋律在句尾、腔节尾有较多的抒咏成份，以传达语意；入声字发音短促，会

影响旋律的节奏；词语结构的特点，也常会影响旋律的节奏和进行。

上海传统民歌是吴歌的一部分，在风格上具有清丽柔碗，细腻平朴的特点。吴歌有悠久的传统，有文字记载的，西汉刘向《说苑》中所记春秋时代的《越人歌》，《吴越春秋》中所记的伍子胥奔吴时听到的《渔人歌》，以及战国时期的“吴吟”、“吴歈越吟”等，可以视为吴歌的早期形式。此后，南朝乐府中的《吴声歌曲》、明代冯梦龙所收集的吴地《山歌》、醉月子所辑的《吴歌》和散见在明清文人笔记、话本、戏曲里的有关材料等等，都记录着它们发展变化的道路。但这些大多是文字记载，无乐谱记录。

吴歌是江南劳动人民自我抒咏的心声，它的歌词思想性和艺术性都是很高的。感情真切，表现细致，情调委婉，形式朴实，是其风格特色。宋词人苏轼贬职杭州时听到民歌后说：“吴人用其语为歌，含思婉转，听之凄然”；冯梦龙在《叙山歌》中说“但有假诗文，无假山歌”，都说明了这些特色有着长久的传统。吴歌歌词大多具有水乡生活、农耕劳动的特色，词中常有江、塘、河、浜、桥、水、鱼、藕等字样出现，在表述中，总离不开农田、季节、秧稻、粮棉、花鸟、农活、天气、年成等环境和场地，富有乡土气息。在表现上，常有抒情和叙事相结合，即兴编唱和依序列表述相结合，朴素的白描和生动风趣的比喻相结合的特征。善用谐音、双关语和运用大量的衬词、叠词、衬句造成句式、段式的丰富变化，是吴歌歌词形态的显著特点。这些风格和表现方法上的特征，都和吴歌音乐的风格特征有着内在的联系。

上海传统民歌的歌词题材范围十分广阔，大体可分：劳动生产、社会斗争、爱情婚姻、世情风物、传说故事、儿童生活等六类。各类题材情况复杂，多有兼跨、交汇，这样的归类只是相对的。

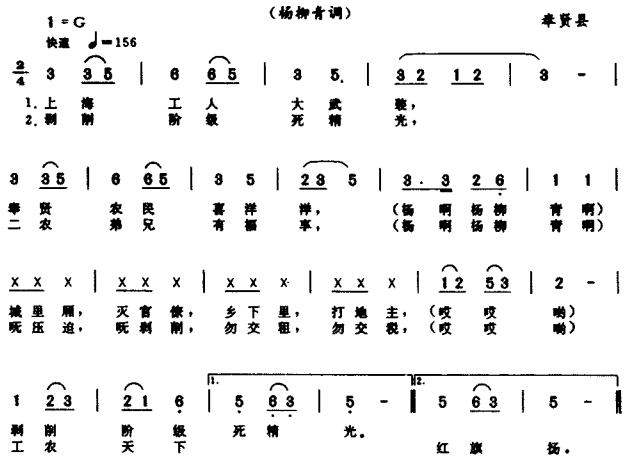
劳动生产类题材，主要出现在各种劳动号子中，一些用以叫卖和计算鸡蛋、苗、鸡、鱼秧等实用性较强的吟唱调也多属此类，社会

斗争类题材，包括诉苦、反抗、斗争、反对旧礼教等内容。《长工苦》等反映佃农悲惨生活的民歌，是其中突出的例子。在漫长的封建社会里，广大农民在非常苛重的剥削和压迫下过着苦难的生活，他们要以自己繁重的劳动养活整个地主阶级及其国家官吏。上海地区自明代初年开始，赋重“甲于天下”，明洪武二十六年（公元1393年）时，仅以松江所属的两个县的统计，垦田面积占全国的0.6%，而田赋则占全国税粮的4%。《长工苦》类民歌，详细诉说佃农悲苦之情，以12个月份为序，从唱因生活的逼迫而去当长工开始，到积肥备耕、挑泥、耘田、莳秧、耪稻、收割、挑担、牵砻等全年辛苦劳动的过程，最后自己无所收获，对照了东家（地主）和自己所受待遇、处境的强烈反差，表现了鲜明的爱憎。爱情婚姻类题材，包括爱慕、相思、情别、幽会、偷情、不幸婚姻等，是传统民歌中数量最大的题材。早在南朝的《吴地歌声》、明代的《山歌》中，它都占绝大部分，现今上海民歌中，也有许多表现追求自由生活、蔑视封建礼教、大胆袒露真情的具有深刻社会意义的佳品。世情风物类题材，主要表现人们的日常生活、风俗民情，包括节日喜庆、咏物颂景、生活闲趣、哭嫁、哭丧、劝善、乞讨等。其他如传说故事和反映儿童生活的题材，也都十分生动，很生活化。

20世纪初叶开始，上海进入了一个新的历史时期。殖民主义工商业的发展，使工人阶级得以迅速形成和壮大，上海成了中国工人革命斗争的中心城市之一。“中国共产党第一、二次全国代表大会”等重要会议在这里举行；上海工人三次武装起义、“五卅”运动、南汇泥城的农民武装暴动等重大斗争在这里展开。在近现代的上海民歌中出现了不少反映工人革命斗争题材的新民歌。革命运动的组织者常常运用在工人群众中广泛流传的民歌曲调填上新的歌词，用以宣传革命思想，提高群众觉悟，激励斗争意志。第一次国内革命战争时期《快武装》，唱的是从欧美传来的曲调，因其形式明快简短，当时在群众中已较流行，据说这是革命领导人刘晓同志亲自

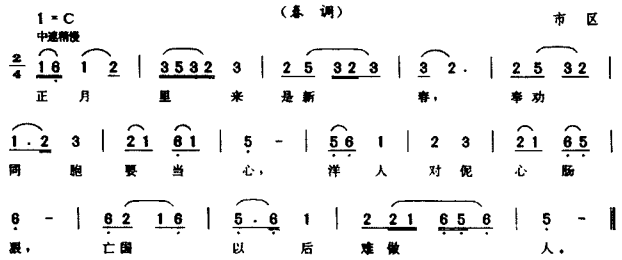
以此曲调编的词。《上海工人大武装》用了从苏北传来的杨柳青调填词，在北伐战争时期曾广为传布，激励上海工人武装起义的斗志。

例 1　　上海工人大武装



曾在上海纱厂工人中广泛流传的《救国十二月花名》，用流行的“孟姜女调”填词，以月份为序，全面地叙述了上海工人阶级反帝斗争的历程，启发了广大工人的觉悟。

例 2　　救国十二月花名



2. 二月里来暖洋洋，
可恶日本矮东洋，
刮我经济真厉害，
来到中国开纱厂。

3. 三月里来是清明，
工人做工真伤心，
倭奴随便来打伲，
工人受苦泪纷纷。

4. 四月里来开蔷薇，
顾正红打死血流地，
帝国主义太无理，
工人学生齐抗议。

5. 五月里来五端阳，
南京路上来演讲，
巡捕对胸把枪放，
许多同志把命丧。

6. 六月里来热难当，
工人学生关进巡捕房，
五月卅日捉进去，
六月一日罢市场。

7. 六月里来秋风凉，
帝国主义似虎狼，
不平等条约真毒辣，
要收回租界会审公堂。

8. 八月里来桂花香，
工人学生意志强，
热心来把商家劝，
抵制仇货不上当。

9. 九月里来菊花黄，
同胞救国热心肠，
不平等条约推翻去，
条约不废国快亡。

10. 十月里来小阳春，
全国同胞要齐心，
眼前一句要紧话，
团结一致对敌人。

11. 十一月里雪花飘，
现今中国不得了，
洋人跑进似狼虎，
里面军阀一团糟。

12. 十二月里过年忙，
千万同胞永不忘，
全国人民齐奋起，
大家来做共产党。

中华人民共和国建国以来的上海民歌，一改传统民歌中的哀愁、柔婉的性格，出现了大量的歌颂中国共产党、歌颂新生活的情绪欢快、昂扬的新作。《欢迎侬到金山来》、《万紫千红才是春》等都是典型的代表曲目。

新的内容为上海民歌注入了新的血液，翻开了上海民歌发展新的一页。

三

上海民歌在音乐形态方面有这样一些特征：

1. 调式、音阶方面：以五声音阶为主，有时也有含宫调交替性质的六声音阶。

其中徵调式、宫调式、羽调式三种较多（据本卷统计，在入选的民歌中，分别占 235 首、193 首和 184 首）；商调式较少（本卷中占 158 首）；角调式在整个汉族民歌中数量是很少的，在本卷中占 78 首。

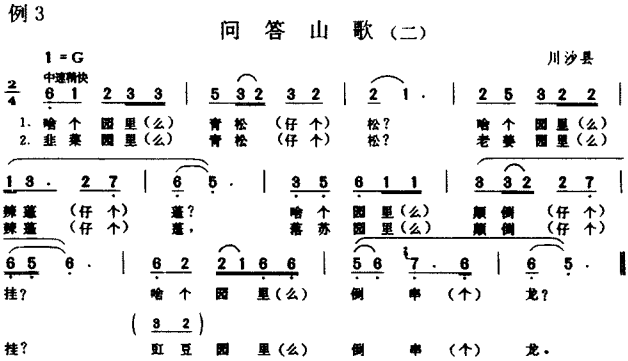
同一宫音系统中的不同调式变化现象是很常见的。如本卷中的两首《紫竹调》（见《紫竹调（一）》、《紫竹调（二）》），它们的曲调骨架基本相同，前面四乐句的落音也一样分别为（宫、徵、徵、宫），而两首曲尾的落音，前一首结束在徵音上，后一首结束在羽音上。结束音虽不同，却都有完整地结束全曲的效果。

又如金山花灯《大乐调》，有时是宫调式（如《龙哓凤》），有时是羽调式（如《顾鼎臣》），有时结束音游移于宫、羽两音之间（如《欢迎侬到金山来》），有时又是角调式和宫调式的交替，甚至全曲结束在角音上（如《跳花灯添干劲》）。几种结束方法，都具有收束、稳定的效果。

在上海民歌中，常可见到向上五度宫音系统的宫调转换，构成宫调交替性的六声或七声音阶。这种宫调转换常出现在乐段或乐句的尾部。例如小山歌中的《问答山歌（二）》，四句一段，第二、三、

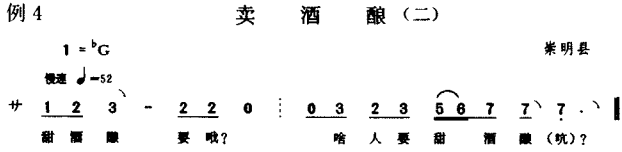
四句的句尾都出现了与上五度宫调交替现象：

例 3



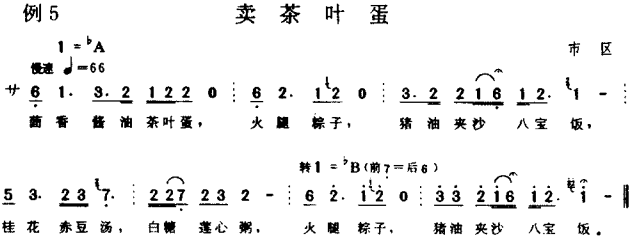
即使在最简单、最近自然形态的叫卖歌调中，也可见到这种宫调系统的转换现象。如《卖酒酿（二）》第二乐句的句尾，其乐汇是第一乐句句首乐汇的上五度模进。

例 4



《卖茶叶蛋》则是在简短的叫卖调中连续出现两次向上五度宫音系统转换，造成了向上大二度宫音系统转换的例子。

例 5



其他，与下五度宫音系统的调式交替也可见到，但不如上五

度典型。

2. 旋律进行方面：以级进为主，跳进较少，大跳更少。

上海民歌的旋律进行中，五声音阶的级进比例很大，跳进不多，而且多为小跳。

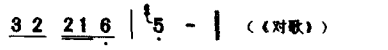
3. 乐汇方面：以下几种乐汇较有上海地方特色。

(1)连续下行级进的乐汇，这种乐汇多见于小山歌的句尾。

例6 如徵调式小山歌常用：

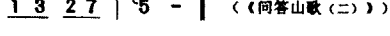
（《问答（一）》）

（《对歌》）



（《问答山歌（二）》）

羽调式小山歌常用：



（《山歌好唱口难开》）

（《姐勒河南走，郎勒河北喂》）

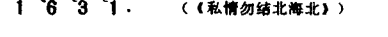
宫调式小山歌常用：

（《私情勿结北海北》）

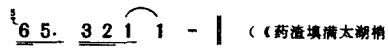
（《药渣填满太湖捐》）

商调式小山歌常用：

（《十根围巾》）

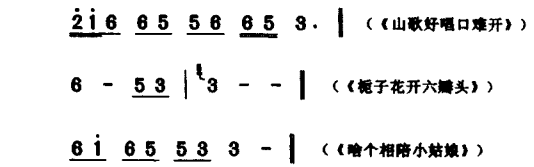


（《长工山歌》）



（《摘花经》）

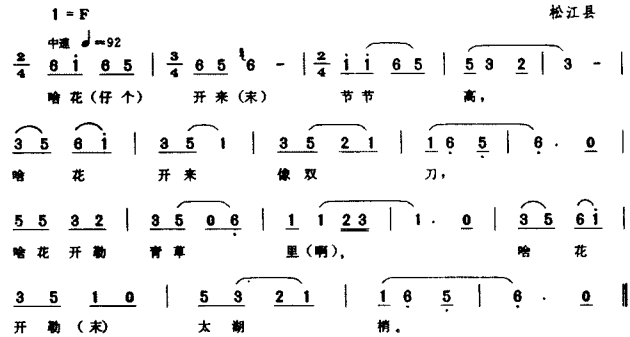
角调式小山歌常用：



(2)曲折级进的乐汇，多见于小调的句尾。

如《吴江歌》：

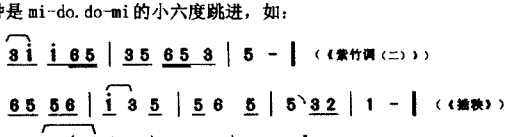
例7　　吴　江　歌



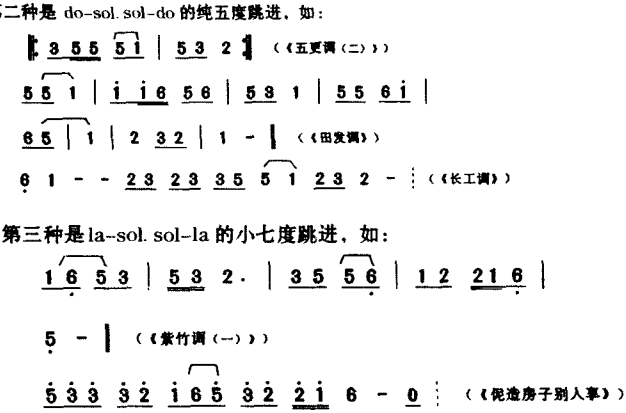
四个乐句的句尾都是用切分节奏的上、下助音式的乐汇收束的，这种情况大多是由上一种汇加以变化、装饰而来的。

(3)含有大跳进行的乐汇。大跳在江南民歌中不多，有三种形式较常见，却又形成了这一带民歌的音乐特色。

一种是mi-do.do-mi的小六度跳进，如：



第二种是 do-sol. sol-do 的纯五度跳进，如：



第三种是 la-sol. sol-la 的小七度跳进，如：

五声音阶的级进，只有大二度和小三度，没有较尖锐的不协和和较强倾向性的音程，这使整个音乐具有和谐柔润的特色，以级进为主的旋律进行，线状比较平稳连贯，又使整个音乐具有流利细腻的性格。这些都和江南富庶的渔米之乡、吴歌清丽柔婉的风格特点密切相联的。

四

上海民歌的蕴藏量很多，品种也很丰富。本卷所编辑的 831 首(套)民歌，主要按歌种，亦即本地群众的传统称谓，并兼顾相邻地区的共同特点进行分类。计有：号子 151 首(套)，田山歌 28 首，小山歌 203 首，小调 242 首，儿歌 37 首，吟唱调 170 首。

号子

上海地区劳动号子的品种繁多。人工运输劳动有着悠久的历史。据史料记载："上海地方，大小东门向有'箩、扛夫'两项。凡码头各店粮食油酒及航艇等船，一切钱货、民间婚丧、舆轿等项具系箩夫承值；各洋行内烟糖棉花等货，悉归扛夫"(《上海公路运输史》)。黄浦江两岸，是上海港的主要装卸作业区和客运码头。东起

吴淞、西至闵行，全长约41公里。新中国成立后，划分为7个装卸区。鸦片战争以来，来自本地和外地（主要是长江流域和沿海一带）的破产农民、城镇贫民都到这里来从事沉重的搬运劳动。水运码头的劳动号子，是上海近代形成的民歌品种。它主要包括：杠棒号子、搭肩号子、肩运号子、堆装号子和一部分扁担号子、起重号子等。这是一种直接以人体承受重物的强度很大的劳动，音乐近于劳动的呼喊，旋律比较简单，但气势磅礴，富于震撼力。在过去，来自各地的工人都需要以同乡关系为纽带，结帮组合，互相保护，所唱的号子常以家乡命名，如苏北帮、湖北帮、山东帮、宁波帮、本帮（即上海帮）等等。各帮的旋律大同小异，但由于方言语音、演唱装饰的不同，显示出不同的风格特色。上海码头搬运号子形成的历史不长，它们的曲调不同于上海地区的其他民歌。这是一种新的经济文化的产物。它一诞生，就以其独特的风貌影响着进步音乐家。聂耳不朽的《码头工人歌》就是以它为音乐素材创作的。

上海的海域宽广，江河湖荡交错成网，水产资湖丰盛，水上捕捞和船运事业十分发达，与之相适应的船运和渔业号子也非常丰富。沿海和长江口区的海水鱼和中淡水鱼，松江和青浦等县的淡水鱼、虾、蟹等都是远近闻名的特产。伴随着行水和船务劳动的拔跳板号子、收锚号子、拉桅杆号子、扯篷号子、撑篙号子、点水号子和打鱼时唱的撒网号子、拉网号子等，都很真实地记录着这些劳动的特点。

上海市区陆运劳动中的拉塌车、拉老虎车的号子；建筑工人的打夯、打桩号子；农事劳动中的车水、喊牛号子等也都有着自己的音乐特色。

劳动号子对一定生产方式有较大的依附性，随着机械化的发展，许多号子今天已经很少唱用了。

田山歌

田山歌是水田稻作文化在民歌中的代表品种之一。上海地区

的田山歌主要分布在青浦、金山、松江、奉贤一带，与其相邻地区的浙江平湖、嘉善、嘉兴以及江苏的吴县、昆山等地的田山歌属同一类歌种，但又有着自己的特点。它在本地又称大山歌、响山歌、邀卖山歌等。在过去农村大忙的时候，常可听到农田里歌声此起彼伏，整天不断。田山歌大多是农民在农忙时节一起下田劳动时，为解除疲劳、激励劳动情绪而唱的。田山歌以声调高亢响亮，多由男子用假声演唱。节奏很自由，常在很高的音区上作连续的颤嗽装饰，自由延长。是一领众和的形式，由一人领唱，其他人用歌声交接，或者齐唱应和。篇幅长大，音乐连绵不断。此外，田山歌也常在劳动之余，休息、娱乐时演唱。

小山歌

小山歌是上海郊区及其周边地区（苏南太湖地区和浙北地区）富有特色的歌种，它又叫四句头山歌、问答山歌、乱嚼山歌等。江南无高山，小山歌大多是在劳动之余、田间休息和人们从事家务劳动或较轻松的农事劳动中唱的。内容以爱情题材居多，此外还有新闻传说、风俗人情、感叹身世等。音区不高，结构短小，形式朴素，词曲编唱十分自由，常即兴而成，旋律比较平稳，无大的起伏，唱来如叙家常，平淡而富有韵味。因其曲调非常贴近口语，富于乡土气息，所以常冠以地区（或地位）的名称称之。如：东乡山歌、西乡山歌和崇明山歌等（参阅《上海东乡、西乡江口地区语言分布图》）。不同地区的小山歌曲调的调式、旋律、风格都各有特点，但现在这些小山歌音乐的流传已突破了方言小区的局限，三种小山歌曲调在上海郊区都较流行。

小调

上海地区的小调，由于历史发展、文化传承的原因，情况比较复杂，大体可分四类：一类是在本地或江浙一带土生土长的民间小调，大多仅在农村流行。这类小调生活气息浓厚，质地淳朴，音调明快，常与小山歌有血缘关系，内容大多歌唱风俗、农时、花鸟、古人、

土产、景物和日常生活等。如《野花名调》、《莲花嗒嗒调》、《长工调》、《姑嫂泪》等。此外，还有歌唱劳动生产的，如《莳秧歌》、《耥稻歌》等，甚至有称“山歌”的，它们可能最初是劳动时所唱，但现在大多唱于日常休息娱乐的场合，音乐也具有小调的特点。

第二类是在全国各地流传的时调小曲。它们主要流行在城镇市民中休闲娱乐的场合，有的还由民间半职业艺人在酒楼茶馆、游乐场所卖唱，甚至在青楼妓院中也传唱。因此这类歌曲形式比较复杂、多样，表现手法较丰富，艺术上经过较多的加工处理，也比较成熟。如《湘江浪》、《满江红》、《孟姜女调》、《五更调》、《道情调》、《银纽丝调》等等，数量很多。其中有很多歌曲历史相当古老，其来源及流变情况很难查考，有些是明清的时调、俗曲，有些可追溯到宋元，甚至更早。有许多民歌在全国各地都很流行，但当它们在上海地区流行、生根，便逐渐与上海地区的语言和音乐特色相融化，成为本地的民歌了。五方杂处，南腔北调，是上海民俗文化的一个特点。各个时期全国各地民歌在上海的聚合、流传，是和上海作为商业性城市的发展历史分不开的。

第三类是舞歌。上海郊区的民间舞蹈十分丰富。据近年普查，见名目的共 489 个（见《中国民族民间舞蹈集成·上海卷》中国1SBN1994 年 9 月版），其中花鼓、秧歌、连厢、田发、拜香等，都以民歌伴唱。这些舞歌，大多与舞蹈动作、民间风俗仪式结合紧密，有的边歌边舞，音乐富于节奏性和跳跃性；有的歌、舞、乐（江南丝竹）相间表演、交相辉映。上海民间歌舞还常有行街的特征，很多歌舞是列队前行，在热闹的人群中边走边演的，有的还扮演各种历史故事剧中人物。舞歌所唱大多是历史人物、传说故事、新岁祝词，共庆节日等。由于舞歌曲调大多以小调为基础，结合表演稍有加工，但变化不大。所以我们也将它归为小调一类。

此外还有一些为戏曲、曲艺所吸取的小调，经过艺人们的加工，但又未失上海的风格和民歌朴实的特点，我们也将它们编入了

小调。

儿歌

儿歌包括摇儿歌，地方特色较鲜明。市区的和郊区的不尽相同，还有一些儿歌是唱时政内容的。摇儿歌音乐的曲式结构虽不很完整，但很有韵味和感染力。

吟唱调

上海民歌中的吟唱调包括：哭嫁歌、哭丧歌、叫卖调、吟诗调、盘数调等品种。其中哭嫁歌和哭丧歌是上海民歌中最典型的民俗礼仪歌曲。吴越地区的婚嫁礼俗中兴哭，并以歌代之，这种风俗自古流传至今。近年来在上海搜集到的哭嫁歌歌词有长600余行的。从上海的哭嫁歌来看，主要有：表达母女依恋难舍之情的，对父母、兄嫂、弟妹等人的感谢、嘱咐和辞别的，父母向女儿叮嘱、告诫应该如何待人持家的，还有祈求幸福、避害驱邪的等等。有的地方哭嫁，从“垫箱”、“哭轿”、“谢恩”一直哭到“上轿”，有一整套程式。唱词感情真挚、比喻丰富，很生活化。然其音乐比较朴素，大多接近自然语言，音调较直，朗诵性较强。江浙一带的丧葬礼俗历来十分讲究，为悼念死者、超度亡灵、抒发哀痛之情，都要用歌来“哭”。从上海郊县（南汇）搜集到的资料来看，可以分为三类：“散哭”、“套头”和“经”。“散哭”是随心编唱的哭腔，艺术形式上无固定格式，但大多直抒其情，很能打动人心；“套头”是有较完整音乐和歌词结构的歌曲；“经”是一种对仪式依附较强的哭调，音乐上叙述性较强。综上所述，上海的婚、丧礼仪民俗歌曲，大部分是与语言音调十分贴近的吟唱性较强的歌调，从其音乐形式特点来看，可归入吟唱调一类。此外，尚有一小部分音乐独立性较强的，划属小调。

叫卖调的丰富多样也是上海民歌的一大特点。过去，在市区街道，到处可以听到来自全国南北各地小商贩的叫卖声；在商店、洋行、公司大拍卖时，除吆喝叫卖外，还以洋鼓、洋号招引顾客。在饭馆、澡堂、酒楼、茶坊里接待服务、叫菜算帐、迎来送往时都常有音

乐性很强的吆喝声调。这些叫卖调的语音和歌腔，除本地的以外，还有些来自苏北、宁波、杭州、苏州、常熟、无锡、南通、广州、安徽、山东、湖北……，他们大多乡音不改。为了吸引顾客，甚至还在唱法和腔调上下功夫，使得上海的叫卖歌调琳琅满目，灿烂多姿。

上海的吟诗调大多用上海官话，即本地方言和中原音韵相掺杂的语音演唱，音乐上特色不很强。此外，还有一些城乡劳动、生活、行商等活动中所唱用的实用性较强的吟诵音调，也都归入吟唱一类。

原载《中国民间歌曲集成·上海卷》的“综述”

论高腔音乐

刘国杰

在昆腔、高腔、梆子腔、皮黄腔四大声腔中，就音乐的发展变化的程度而言，高腔最甚，为什么？各地众多的高腔，是否均源于弋阳腔？都值得研究。

一 加 滚

高腔是曲牌体音乐，唱腔是词律体的长短句，搬演宋元南戏、明清传奇。这些剧本的文词比较深奥典雅，适合昆曲演唱。如果把昆曲比作阳春白雪，崇雅；那么高腔便是下里巴人，尚俗。高腔为了使老百姓接受、喜欢，首先要让人懂剧情、懂唱词，于是便产生了加滚。加滚（滚白、滚唱、滚调）就是在原唱词中，加入通俗的唱词，或置于原词前加以引叙，或置于原词后加以补明，或增加呼唤性的唱词，使唱词通俗易懂。如《玉谷新簧》所收的《琵琶记·牛府成亲》一折，其《鲍老催》一曲的原词和加滚是：（原词加引号，以示区别。）

（滚）：天上已迎新进士，人间又赴小登科。大登科来小登科，状元呵，何来不喜，何事不乐？劝相公，“翠眉漫蹙”。（滚）：自古道，姻缘姻缘，事非偶然，千里有玉兰田种，今生姻缘是线牵。“亦绳已系夫妇足，芳名注定姻缘牍。”状元姑爹！你“空嗟怨，枉叹息，休摧挫！”（滚）：天上神仙府，人间宰相家。有田皆种玉，何地不栽花？“画堂富贵如金谷，休恋故乡生处好，受恩深处亲骨肉。”

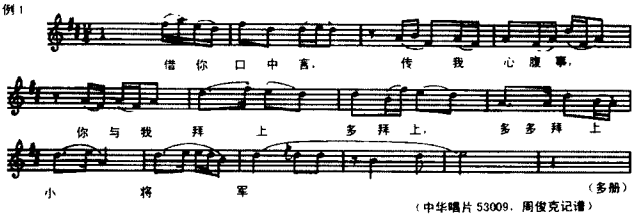
加滚词比原词多得多，其中不少七字句、五字句已构成上下对偶句，这恰恰是板腔体唱词的基本结构形式。如此，滚唱的加入，改变了曲牌体长短句唱词的结构而具有板腔体上下句对仗结构的性质。

加滚在湘剧中叫“放流”。由于放流不受句数和每句字数的限制，从而与原词牌的格律相去甚远，曲牌名称随之也失去了原来的意义。例如《清江引》，在元曲《小尉迟将斗将认父归朝杂剧》、《谢金吾诈拆清风府杂剧》中，都是五句，而湘剧《琵琶记·描容送行》赵五娘唱《清江引》：“赵氏女离故乡，身背琵琶、手拿雨伞、怀抱仪容找寻蔡郎……”一长段放流，共34句，大多是七字句、十字句的上下对仗句子，通俗易懂，朗朗上口，一字一音或一字两音，是一种旋律性不强吟诵性的腔调。它规律性地上句落宫，下句落徵，已具有板腔体性质。

放流不着弦管，檀板轻击，每句四记，字字声声清楚入耳，在词真意切的吟唱中，使人动容感到亲切。直到最后一句：“我的满眼盈盈泪落两行”才有帮腔。张广才接唱《清江引》：“五娘儿免悲伤，你使得老汉痛断肠……”长达24句，也是每句四小节，上下对偶句，上句落徵，下句落宫，一扬一抑，恰恰与赵五娘的唱腔音区低四、五度，形成同宫异调的关系。于是，它与元曲《清江引》的唱词格律，已无任何关系。

湘剧高腔的放流，有如上例吟诵性的，亦有旋律性强歌唱性的。《打猎回书》中李三娘和刘承佑的唱腔，有多处放流，优美动听。如李三娘唱的《风入松》：

例1



（中华唱片53009，周俊克记谱）

这段放流，旋律有起伏，节奏多变化，词曲关系自然和谐，吐字清楚，加之句末“将军”的帮腔，显得更加动听。腔末打击乐“多册”，是唱词的句号，是帮腔的结束，给演员以停顿换气，使观众感到腔句圆满。这两记打击乐是湘剧高腔的特色之一。

川剧高腔“帮、打、唱”三者并重，缺一不可，川剧高腔亦有加滚，归入不同节拍的板式。本人查阅了元杂剧不同剧目中的四支《双调新水令》的词格，均为长短不一的六句，第一、二句是 9 字到 12 字的长句。川剧高腔《七姬思凡》中的《新水令》，其词格已与元杂剧同名词牌无关了：[一字板]行云难寄情千缕，惹起芳心无限愁。说甚么天堂美妙如锦绣，说甚么瑶台仙女乐悠悠。叹长空，虚无飘缈实难受，朝日里，惟见白云锁琼楼。”这段唱词基本上是七字句，两句加“说甚么”，两句为三字句，共有 8 句。接下去仍是《新水令》，转为[二流板]：(帮)“情意难收，情意难收，不堪长住在斗牛。(唱)你看那，红尘紫陌春常有，莺飞鸟逐永不休……”再接 18 句七字句和十字句，唱腔转[快二流]又转[二流]，音乐节奏变化多，转接自然流畅，加上几处帮腔，音色、音量、气质对比鲜明，极为优美动听。但是，它虽是高腔，却已具有上下两句对仗性的板腔体的性质，就唱词而言，离曲牌体已经很远了。可以说，凡是长段的七字句、十字句的唱词，并形成上下两句一扬一抑的对仗形式，则具有板腔体的性质，曲牌名称已名存实亡，于是，带来了音乐上的大发展、大变化，“改调歌之”，形成了各地众多高腔各具特色万紫千红百花盛开的繁荣局面。但有加滚的并不一定就改变曲牌体的结构和性质。

关汉卿的《关大王单刀会》是许多剧种的保留节目，但常演的只是原作的第四折：关羽应鲁肃之邀单刀赴会，乘船到大江中流，他观赏江景，吊古伤今，发出感慨，正面刻画了关羽的英雄性格和磊落胸襟。其《新水令》接《驻马听》两个词牌的原词，已成千古绝唱：

“[新水令] 大江东去浪千叠,引着这数十人,驾着这小舟一叶。又不比九重龙凤阙,可正是千丈虎狼穴。大丈夫心烈,我觑这单刀会似赛村社。

[驻马听] 水涌山叠,年少周郎何处也?不觉的灰飞烟灭,可怜黄盖转伤嗟,破曹的樯橹一时绝,鏖兵的江水由然热。好教我情惨切,二十年流不尽的英雄血!”

湘剧《单刀会》是著名的唱工戏,唱腔雄浑刚健,气势宏大,但不失英雄吊古伤今的感情和豪迈的气概。就音乐和气势而言,它胜于昆剧的《单刀会》。其唱词既承原作又不完全同于原作。

“[新水令] 大江东巨浪千叠,趁西风驾着这小舟一叶。才离了九重龙凤阙,早来到千丈虎狼穴。大丈夫性猛烈,觑着这单刀会,一似赛村社。

[北驻马听] (唱)滔滔江水往东叠,(帮)江水滔滔往东叠。(唱)争名夺利几时歇。想当日破曹兵的时节。吴国军师有大才,庞统计献一个连环策,黄盖苦肉痛伤嗟,只可叹年少周郎,他今往何方,何方去也!(帮)何方去也!(唱)破曹的樯橹一时绝,观此亦壁鏖兵江水犹然热。好叫某心怀惨切。依旧的水涌山叠,水涌山叠,(帮)水涌山叠。(唱)青山绿水依然在,不觉某的须发白。(白)此水不是水!(唱)此乃是二十年前破曹的流不尽的英雄血。”(标·处,帮腔进入。)

湘剧《单刀会》的[新水令]仅改动了原词几个字,以唱高腔的韵味演唱低牌子(与昆曲近似),虽无帮腔,却与下接的高腔,气势风格十分一致。[北驻马听]唱高腔,保持了原词的大部,但调整了词句的顺序,增加了放流(加滚)和帮腔,特别是增加了一句“此水不是水”的念白,颇有点睛之意。这里的加滚,因配有五处帮腔(安腔立柱),保持了曲牌体的结构,而无板腔体的印迹。

但是,也不能说凡是高腔都有加滚,有的剧目仍保持曲牌体结构,长短句,不加滚,赣剧弋阳腔《还魂记》便是突出的一例。《还魂

记》的全称是《牡丹亭还魂记》，明代著名剧作家汤显祖的代表作，被全文或部分翻译成英文、法文、德文、日文出版，影响中外，成为世界名剧之一。原作分为55出，人物多，篇幅大。经石凌鹤改译后的赣剧《还魂记》，简化了剧情和人物，突出了杜丽娘与柳梦梅的生死恋情，保持了原著浪漫主义的精神和反封建礼教的实质，及男女青年追求个性解放，要求婚姻自由的愿望。对照原著，发现石凌鹤不仅保留了原曲牌《红纳袄》的名称和结构，而且大量地保留了原著的唱词，新增了“只是这脉脉情怀如何排遣”这种神来之笔。源于原著，胜于原著。“游园”的唱腔缠绵秀丽，舒展抒情，“良辰美景奈何天”，蕴含着悠悠的春愁。丫头春香的插白，不仅引起杜丽娘的感伤，而且也给轻柔的伴奏增加了感情色彩。优美的女声帮腔，犹如绿叶映红花，使唱腔更富魅力。其音乐整体与昆剧《游园惊梦》相比，更胜一筹。“还魂”的唱腔由多个曲牌连缀而成，自由节奏与规整节奏交替，男声与女声交接，一个是人，一个是鬼，夜色深沉，“同是一般心境”。词情含蓄，曲意柔和，情深曲雅，两相益彰。赣剧《还魂记》堪称剧之精品，曲之佳作，我为之倾倒，为之陶醉。

二 帮 腔

帮腔即一唱众和的“和”部。它是高腔的标志。无帮腔者即非高腔。但不能说，有帮腔者都是高腔。帮腔是我国戏曲音乐中独树一帜、风格特强、富有表现力的一种演唱形式。

一唱众和，先唱后帮仍是高腔采用的最普遍的方式，但这个“和”的花样颇多，人声和，唢呐和，高八度和，人声与弦管同和，弦管和等等，但无论哪种和，总是离不开打击乐击节的。

川剧高腔对帮腔有突出的贡献，早已不止是一唱众和，先唱后和了。其一，有独帮和众帮两种。据我所知，只有川剧高腔有独帮（一人帮腔）。其二，帮的方式多样：先帮后唱，先唱后帮，唱帮同步，只帮不唱，在帮腔中演员表演。帮活了唱腔，帮活了表演，故而川剧

高腔的特点是“帮、打、唱”，帮排在第一位，说明帮的重要。但依我见，唱总是第一位的。

钟善祥的《川剧高腔帮腔的十大功能》[1]是一篇论述川剧高腔帮腔最全面最深刻的文章。现将十大功能的纲要照抄如下：

一、曲牌‘放帽子’的帮腔是在道白和唱腔之间起衔接作用。

二、曲牌‘平起’的帮腔对接唱的演员唱腔起到定调、定节奏、定速度的作用。

三、转调作用。

四、刻画剧中人的内心感情。

五、写景。

六、描写戏剧情节。

七、帮出剧中人不便说出的话，或作人物的内心剖白。

八、加强词意，加重语气。

九、渲染舞台的情绪和气氛。

十、对剧中的人或事加以褒贬。

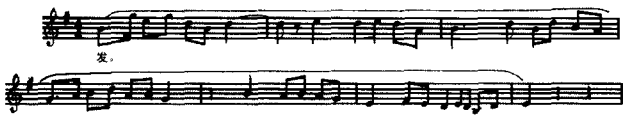
作者对每一功能，都有详尽的论述，十分精辟，并有实例，很有说服力。这篇文章，使我们对川剧高腔的帮腔有深一步的理解。

高腔的唱注重词情，特别是长段的加滚更是如此；高腔的帮腔注重曲情。帮腔是群唱（川剧高腔有独帮不在其内），必须有板有眼，节奏性强，旋律优美动听。帮腔是不能唱散板的，自由节奏就难得齐。帮腔是高腔的旋律宝库，无数隽美的旋律储在帮腔中。不少帮腔在同一唱腔中反复出现，给人不断地加深印象，受到感染，同时也使全曲的风格统一。它是一种惯用腔句，是中国戏曲音乐共有的特点之一。在梆子腔、皮黄腔的唱腔和伴奏乐中均有。但一是齐唱帮腔，一是独唱和伴奏。它是一种既“经济”又有艺术效果的手法。

武陵戏（曾名常德汉剧）《思凡》是著名的高腔戏，极为优美动听。其中六句：“（1）被师父削去头发。（2）游戏在山门之下。（3）两

下里多多牵挂。(4)时时刻刻我丢他不下。(5)数珠儿高高悬挂。(6)说了几句几句知心话。"每句句末一字帮腔进入,用的是下面相同的一句腔。

例2



(湖南省广播电台录音,张九记谱)

这一优美的旋律是艺人们智慧的创造,颇有百听不厌之感。

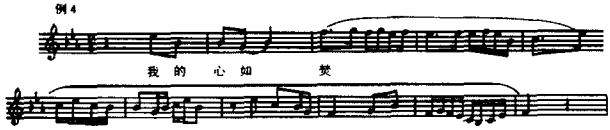
祁剧《昭君出塞》也是著名优秀的高腔戏。剧本源于元代马致远代表作元杂剧《破幽梦孤雁汉宫秋》。"出塞"途中的一段高腔《番桂枝》,可谓曲中精品。其中三句:(1)怨刘思汉;(2)肝肠寸断;(3)恨只恨番贼猖乱。句末两字用的是相同的帮腔:

例3

(湖南广播电台录音,张九记谱)

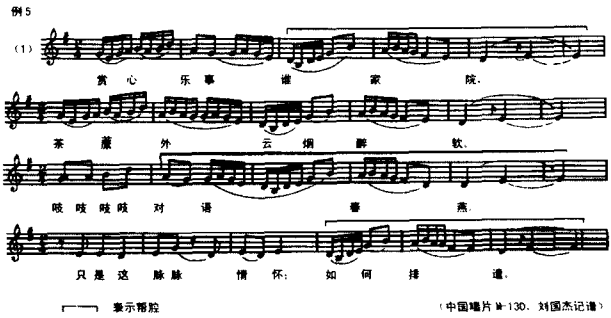
另一句转为"扬调"(上四度调),帮腔的前部有发展,后部无变化,听来既熟悉又新鲜:

例4



(湖南省广播电台录音,张九记谱)

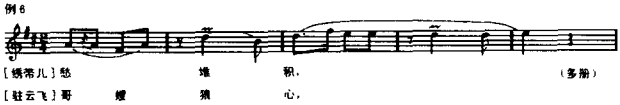
赣剧弋阳腔《还魂记》"游园"中,有句帮腔出现四次:



这四句中的(1)(2)(3)句，几乎完全相同，第(4)句的后四小节与前三句又完全一样。其变化是：(一)四句的字位安排均不相同，各有千秋，又都词曲吻合，情通理顺，自然和谐。若将(3)的“吱吱吱吱”4字拉开距离，“燕语”便不形象了。(二)帮腔进入的部位有所不同。(三)第(2)演员独唱无帮腔。这些变化使唱腔生动活泼，情趣盎然。

每个高腔剧种，都有一、二百个曲牌，如若同一剧目内所用曲牌过多，必然会杂乱无章，音乐风格难以统一。但有些曲牌名称不同，音乐相近，被称为“兄弟牌子”，在其中起协调统一作用的便是帮腔。

张九对湘剧高腔的一句帮腔，作了个“同腔长短词句对照”表[12]，很能说明这一问题。这句帮腔是：



[东瓯令]“你须要谦逊再三”。[江儿水]“跟随的人儿如同蝼蚁。”[玉交枝]“什么客中难见夫人。”[黑麻序]“见番兵好一似蝼蚁出

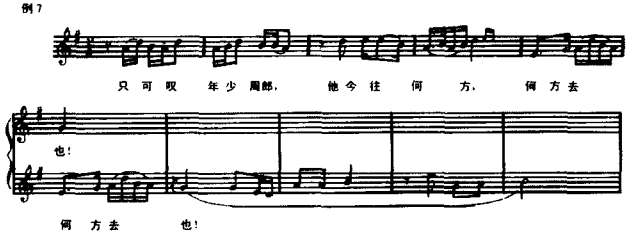
洞。”[香柳娘]“喜孜孜他归家去也,归家去也。”除[绣带儿]是三字入帮腔外,其它各句均是句末四字进入帮腔,在腔前均是演员独唱的放流。这一帮腔,便成了上述七个曲牌的“公共财产”,“统一大将”。

黎建明对湘剧高腔作了全面系统的调查研究之后,将其分为四类,每类有几句不同的帮腔,一一列出,为他人学习研究提供了可贵的资料[3]。其纲目是:(1)黄莺儿类,曲牌 99 支,不同的腔 5 个。(2)四朝元类,曲牌 22 支,不同的腔 7 种。(3)山坡羊类,20 支曲牌,不同的腔 5 个。(4)汉腔类,曲牌 17 支,不同的腔 6 个。这 23 句不同的帮腔,是作者从“1249 个腔句中提炼出来的精华。”

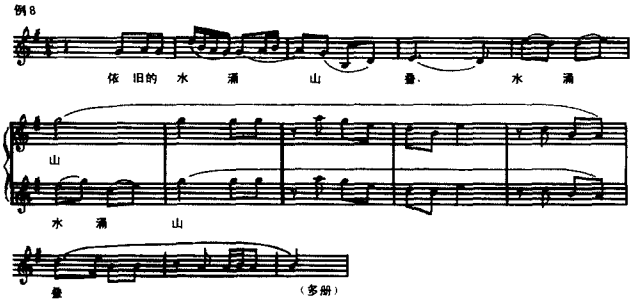
高腔中的帮腔,如同一条晶莹洁白的珍珠项链,中间串进了几颗琥珀珠,显得格外耀眼。又如同一篇散文,中间引用几句古典诗词,读来兴味无穷。湘剧《单刀会》的两处帮腔便有“琥珀”、“诗词”一样功效。

关羽明知周瑜已死,却唱“他今往何方,何方去也!”已很深沉悲凉;帮腔再唱“何方去也”,旋律低行高落,更增加了哀叹的色彩。关与周是敌我,但关认为周“有大才”,英雄敬英雄,不忍说出一个伤心的“死”字!

例7



“依旧的水涌山叠”,两次重复“水涌山叠”:



这一帮腔很有气势，也很形象。上两腔都采用了轮唱的办法，落而又起，深化了演员的感慨之情，恰到好处。这可能是今人的创作。按湘剧高腔传统的帮腔法，此二处一在末字(也)，帮腔进入；一重后四字“水涌山叠”，均非轮唱。演员可续唱亦可停唱，由帮腔唱完。

各个剧种的高腔，都拥有众多的精美帮腔，黎建明研究湘剧高腔的帮腔有23句，其它各剧种的高腔的帮腔有多少句？全国所有的高腔的帮腔又有多少句？谁也说不清。这有待于各有高腔的剧种都作一番黎建明一样的艰苦工作，并由一个音乐机构负责调查统计，方能有个眉目。这是一项戏曲音乐的基础工程，是撰写《中国旋律学》的基础之一，弄得好，具有世界意义。

三 一字板

高腔除标明曲牌外，还有“板式”名，各剧种的板名不同，板眼相同，叩一板三眼、一板一眼、有板无眼、无板无眼四种；它们是唱腔的节拍节奏的“尺寸”和规范，而不是轻重强弱的标志。这些与板腔体的梆子腔、皮黄腔是相同的。但是，板腔体的板式不止是表明节奏节拍，还包括段式、句式、句幅、字位、起腔、落腔、调式、腔节等项，若在板名前加腔名，如二黄原板、西皮慢板，还表明定弦法在内。可见，曲牌体与板腔体的板名，含义并不全同。

各种“板式”的无数的高腔唱腔，千姿百态，万种曲情，绝非一

篇文章说得清楚的。这里，仅说川剧高腔[一字板]，它是板腔体、曲牌体乃至所有戏曲音乐中唯一的一板多眼的“板式”。

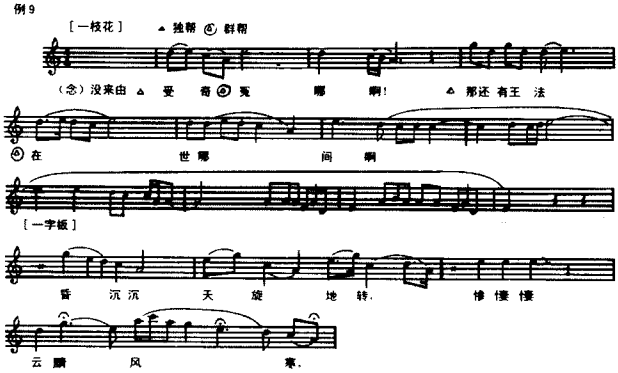
《窦娥冤》是川剧高腔著名的优秀剧目，源于元代著名剧作家关汉卿的代表作《感天动地窦娥冤》。窦娥被绑赴法场的一段唱腔，用的就是[一字板]，保留了不少原著的唱词，但有改动。

关汉卿的原词：“[滚绣球]有日月朝暮悬，有鬼神掌着生死权。天地也只合把清浊分辨，可怎生糊突了盗跖、颜渊！为善的受贫穷更命短，造恶的享富贵又寿延。天地也做得个怕硬欺软，却原来也这般顺水推船。地也，你不分好歹何为地！天也，你错勘贤愚枉做天！哎，只落得两泪涟涟。”

对人世不平的愤怒，化作骂天咒地掷地有声的唱词。

川剧高腔的唱词：“[一枝花]有日月朝暮悬，有鬼神掌着生死权。却怎么不将清浊来分辨？竟将这是非黑白颠倒颠。为善者受贫穷反把命短，作恶的享富贵又添寿延。我怨天哪！你也做怕恶欺软，我恨地！你也做顺水推船。地呀地！你不分好歹何为地？天哪天！你不辨贤愚枉做天。千声呼，万声唤哪！（帮）你们怎不答应我一点。”

例9



对照来看，川剧高腔主要改动有四点：(1)曲牌名。(2)一句怨天一句恨地，感情更加浓烈。(3)改得最好的，是将“只落得两泪涟涟”改为“千声呼，万声唤，你们(天地)怎不答应我一点。”这不仅合乎责问天地的语言逻辑，而且使窦娥的性格更加坚强。(4)较原词通俗易懂。

上例是这段唱腔之前的六句唱词。起始是声调哀怨的念白“没来由”，紧接帮腔，独帮在前，群帮随后，旋律高起低落，悠长顺畅，一气呵成；切分有力，隐含愤怒与感叹之情。它是“受奇冤”的申述，又是[一字板]的前奏。[一字板]的特点：(一)一板多眼。一眼若以4分音符计，则一小节有不等数的4分音符。仅以上例的四句[一字板]而言，便有5/4，6/4，8/4，11/4等几种，当然不止这几种。(二)有度的自由，也就是有规范的自由。每句分为两个腔节，即前半句和后半句，第一腔节“让板”开唱(第二拍起唱)；第二腔节“碰板”起唱。一句唱腔击板两记，板距不等，板距中的唱腔有相对的自由，演员可尽情地发挥。(谱上的音符时值，并不绝对，每个音符稍长稍短都是可以的。)(三)似散非散。若去掉两记板，则成散板了；有了两记板，便成了似散非散的板式。(四)特强的艺术表现力和感染力。仅就“哭哀哀声哪哑泪干哪”一句来说，唱词哀伤曲更哀伤，它不是哭声却比哭更加感人动人，确有震撼人心的力量。[一字板]的帮腔是严格的一板三眼，它与一板多眼又形成艺术上的对比，其旋律音调又是统一的：

例10

(中国唱片4-3437，刘国杰记谱)

所以[一字板]是川剧高腔独特的板式，是闪光的板式，是值得大书特书、大唱特唱的板式。

高腔之所以得到大发展、大变化，归纳起来，约有四点：(一)加

滚，唱活了唱词唱活了曲。（二）帮腔，充分地反复地显示了旋律美的魅力，鼓舞了演员，陶醉了观众。（三）不着管弦，改调歌之，给高腔带来了极大的自由，旋律音调、字位节奏、宫调变化、起腔落腔等都得以大变化、大发展。以宫调变化而言，它比着管弦的受到相对制约的昆腔、梆子腔、皮黄腔的花样多得多。（四）各剧种的高腔，吸收当地人民熟悉的民间音乐、本地语言，按照当地人民的欣赏习惯、审美观点而发展变化，形成各自的风格特色，因而各剧种的高腔，除了有个明显的共同特点——帮腔之外，在音乐的其它方面已相去甚远了。

四　高腔多源

高腔由弋阳腔演变而来，似乎已成公论。如果对史料作些比较分析，更会发现某些矛盾和问题。

明代万历年间汤显祖（1550—1616）在《宜黄县戏神清源师庙记》中写道，“江以西弋阳，其节以鼓，其调喧……至嘉靖而弋阳之调绝，变以乐平，为徽青阳。”何言“调绝”？与汤显祖同时期的王骥德（？—1623）在《曲律》中说：“数十年来，又有弋阳、义乌、青阳、徽州、乐平诸腔之出。”这里“又有弋阳”。汤、王两家说法不一。明代祝允明《猥谈》中言：“自国初来……愚人蠢工，徇意更变，妄名余姚腔、海盐腔、弋阳腔、昆山腔之类。”这里“自国初来”，自然是指明初。祝允明是蔑视民间戏曲声腔的，但他记录了弋阳腔名，也未“调绝”。

这些史料有个共同点，均未提到高腔二字，更没说高腔由弋阳腔演变而来，难道在明代没有高腔？

直到清乾隆吴江徐大椿（1699—约1778）在《乐府传声》“源流”中，才提到高腔和弋阳腔，但并未言明此二腔有什么关系。而稍后的李调元（1734—1802）在《雨村剧话》中说：“弋腔始弋阳，即今高腔，所唱皆南曲。”清乾隆年间，众多的地方戏曲已兴起，许多剧种早已演唱高腔，李调元说弋阳腔“即今高腔”，包括当时所有的高

腔嘛？并未言明；何以说弋阳腔“即今高腔”，也未论证。但这句话却成了后世论及高腔源流时的重要根据。

时至80年代，随着学者们对高腔研究的深入，高腔源于弋阳腔的公论，出现了异议，提出了新的见解。

谭伟《浙江高腔初考》写道：“东阳和新昌两地毗邻，语言接近，如果仅由于错用乡语、改调歌之，怎么可能产生两种截然不同的声腔——调腔和侯阳高腔呢？……西安（高腔）、西吴（高腔）两种确与弋阳腔有渊源关系外，其它高腔（指浙江的调腔、宁海平调、瑞安高腔、松阳高腔、醒感戏、侯阳高腔——笔者注）根据戏曲艺术不可能突然产生和消失的规律，似不可能不从南戏或多或少地也继承以上这些传统特点，如果全从弋阳来，那么这种舍近而求远的异常现象又如何解释？如果弋阳腔的派生靠的是错用乡语、改调歌之，而且‘向无曲谱、只沿土俗’。弋阳腔本来就是徒歌干唱，难被管弦，既然语改了，调改了，俗改了，说它是由弋阳腔派生而成，依据又是什么？汤显祖所说的弋阳腔的特点是：‘其节以鼓，其调渲’，这当然是可信的，但是由此作出‘凡其节以鼓，其调渲的都出自弋阳腔’的结论，似乎理由还不够充分。因为这和马是四条腿的，但四条腿的并不都是马的道理一样。”[4]这些问题的提出是严肃的、尖锐的、有理的。概为一语，即浙江的众多高腔并非都源于弋阳腔，只有西安、西吴与弋阳腔有渊源关系。

滕永然在《高腔琐议》中写道，“高腔一词尚胜他名，终究成了同一声腔类型的统称，不过，与弋阳腔戏（种）同声腔类型的至今仍活跃在戏曲舞台上的另一些声腔剧种，事实上并未称过高腔，也无称‘弋’的史实，如浙东调腔戏、湘西辰河戏、福建兴化腔、广东潮州腔、贵池傩（戏）腔等等，它们的声腔音乐自有来源各具特色，说它们是明代弋阳腔的流变固然谬讹，即使盖以‘高腔’称之也是很不妥切的”[5]这里明确提出调腔戏等与弋阳腔无关。作者是言之有据，言之有理的。

吕济琛在《调腔初探》中论证：调腔是“余姚腔主流的遗响”[6]，与谭、滕两家说法一致。

朱奇平在《祁剧高腔与佛曲》中写道：“帮和在佛唱与念经中，特别是做法事时最为明显……高腔帮和是来自佛教，而佛教的帮唱形式更早于戏曲高腔成腔之前……实则在弋阳腔未出现之前，已有‘高腔’存在了。”[7] 该文认为：佛唱是高腔之源，演目连戏，而后才有弋阳腔。这一新的论点突破了高腔来自弋阳腔的传统说法，非常值得重视。

“湘剧高腔源于明代江西弋阳腔这一声腔体制。”“川剧高腔，虽属弋阳腔系统。”这类结论性的断语，常见于许多文论。但是，弋阳腔是怎样传到湖南、四川的却很少见到论述。这不免使人产生疑问，湖南、四川的高腔都是弋阳腔的后裔、变体？如果是，根据又是什么？

张九在其著作《湘剧高腔音乐研究》第一章“湘剧高腔历史演变的探讨”的结语写道：“综合本章所述各节来看，湘剧高腔在音乐上所含的成份，就与金、元北曲、明代弋阳腔，以及本地古有根基的锣腔等，都有比较密切的关系。而湖南自宋元以来又是一个已有民族戏曲在流行的地区。湘剧高腔很可能便是随着我国宋元民族戏曲的发展，一方面以本地民间音乐锣腔等作为基础，一方面又承受着民族戏曲音乐成果——南北曲传统与后来弋阳等腔的影响，长期演化而成。”这段话之重要：（一）湘剧高腔音乐并非单纯来自弋阳腔。作者将湘剧、赣剧“驻云飞”作音乐比较之后认为，相异性大于相同性，因而只说受“后来弋阳等腔的影响”。（二）作者认为“湘剧高腔的产生和发展，就是由民间锣腔提供基础的。”说明湘剧高腔的基础不是弋阳腔而是湖南民间的锣腔。锣腔“都是一唱众和与锣鼓随腔的演唱形式。”（三）作者以湘剧高腔《单刀会》的音乐为例，论证了它与元代北曲的密切关系，是令人信服的。

童祥铭在《川剧高腔音乐与民间音乐的关系》中说：“追根溯

源，川剧高腔音乐是与四川民间音乐有着密切关系的，如佛唱音乐，道唱音乐，儒家的吟诵，劳动号子，民间说唱，民间小调等，都是构成高腔音乐的素材。"[8]文中对上列各项，一一与川剧高腔作了音乐对比分析，有据有理。这篇有谱有论的长文，从头到尾，没有提到弋阳腔三字，我认为绝非作者的疏漏，而是作者观点的反映。我是赞同的。

笔者认为，在论及高腔来源时，不能简单的一语定论：来自弋阳腔。而应该从多方面进行考察。不应重复李调元的简单的、轻率的、武断的错误："弋腔始弋阳，即今高腔。"一唱众和，锣鼓相随这种演唱形式，仅就上文而言，就有余姚腔、佛唱、锣腔、傩腔，并非弋阳腔、高腔专有。不少文论，抓住"一唱众和"这一点，就认定是高腔，未免过于草率。

花鼓戏、花灯戏、采茶戏等歌舞小戏，（这是区别历史长久的地方大戏的习惯说法，并无轻视之意；小戏不小，早已演大戏了；其影响有的已超过大戏），它们的唱腔，绝大多数来自当地的民歌小调，加入打击乐和弦管乐，增添前奏和过门，或一曲变化反复演唱，或变节奏、速度形成不同的板式，逐步成为戏剧化的音乐。就曲体结构和演唱形式而言，它们是同类型的戏曲音乐，但就源流而言，则各不相同。由此，我认为一唱众和的各地众多的高腔群体，也是多源的，并非全都来自弋阳腔。

---

①钟善祥著《川剧高腔音乐散论》，四川人民出版社 1989 年出版，该文在书中。

②张九、石生潮合著《湘剧高腔音乐研究》，人民音乐出版社 1981 年出版。

③《高腔学术讨论文集》，文化艺术出版社 1983 年出版。见黎建明《湘剧高腔曲牌剖析》一文。

④《高腔学术讨论文集》，文化艺术出版社 1983 年出版。

⑤《艺术研究》铅印本，浙江省艺术研究所第 6 辑（总第 15 辑）。

⑥⑦⑧同①

原载《音乐研究》1995 年第 2 期

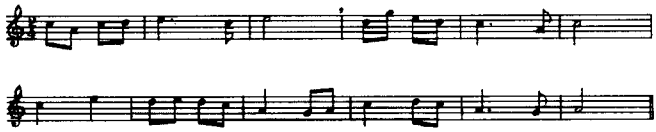
论“采茶家族”

——一首“采茶歌”的流变

黄允箴

我国但凡产茶地，都有反映茶农生活和茶叶生产的歌，其曲目，名称和音调形形色色，一时数不清，也说不清，但其中有一首特别耳熟、特别引人瞩目：

例1 《采茶谣》 江西 于都



这支曲调流遍大半个中国，渗入到多个民族，到处有它的变体，到处可遇到它的“远亲近戚”，它们之间有的酷似，有的近似，乃同根同源，同宗同脉，就像是同一祖先的后代子孙，虽散居四方，地北天南，虽长久远隔，互不“相识”，可相通的“血缘”使它们结成了一个显赫而庞大的“家族”，这里就给它起个雅号，叫“采茶家族”吧。一个家族的历史，往往是一部社会、经济、文化历史的总和，人类家族如此，文化“家族”也如此。搞清这支“采茶歌”的流变，揭示“采茶家族”的来龙去脉，呈现给人们的将是悠悠华夏几千年所赋

予它丰厚而深广的内涵。

（按；为便于阐述，避免混淆，下文将例1及其包含各种内容的变体统称为“采茶歌”，其它同样表现茶农生活，而旋律骨架与其不同的统称为“采茶曲”。）

一 “采茶家族”的本源

“采茶歌”始出何地？“采茶家族”的“根”在何方？史料中无处查找，只能透过尚存的音乐现象和谱例去探录。

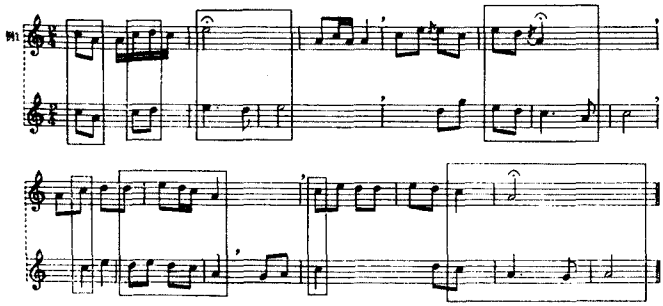
常言道：“一方水土养一方人”，一方水土也有一方的歌。在民间音乐生活中常会发现，同一地域的民歌（即使类别不同）曲调常隐含着雷同。比如：甘肃康乐的莲花山花儿会，六天六夜千唱万和，不离一曲“莲花山令”；胶东著名的《跑四川》，在胶东地区其它许多小调中都可听闻；家喻户晓的陕北大秧歌调与陕北的一些船曲，风俗歌同出一辙；江南田园流行的谣曲与江南小山歌的旋律也多大同小异，这些现象说明了在一定的地域条件下，有的民歌历经岁月的雕琢和积淀，已铸成相对固定和稳定的曲调模式，它们对本地区的民歌创作起到如同模具的作用。新的民歌的产生往往被约束在这个模式的框架之内，这种曲调模式便成了有地域代表意义的方言，就像语言中的方言一样。陌路人可凭借家乡的方音结识自己的同乡，不知来路的民歌按照同一个曲调模式，近似的方音，也应当能明晓自己的“祖籍”。另据田野考察，就“采茶”歌种的总体而言（包括“采茶歌”和其它“采茶曲”），本脱胎于茶农山野劳动唱的歌，因此，如果在某一地区能找到具有较大流布面和较多数量的，与“采茶歌”具有相同旋律骨架，同属一个曲调模式的山歌，“采茶家族”的源头将不难断定。那么，这类山歌究竟有没有呢？答案是令人欣慰的。

地处赣江源头的江西南部素有“八山半水一分田”之说，当地人们上山摘木梓、铲松油，或摘茶子时，常高揭喉咙，用那古朴而高

亢的歌调向耸立的群山坦露心扉。其中，赣县、于都、瑞金、遂川、南康、龙南等地广泛流行着一种山歌，其曲调多由四个乐句或两个乐句的变化重复构成，为羽调式或徵调式，现选四首与“采茶家族”的四位“成员”分别列谱对照：

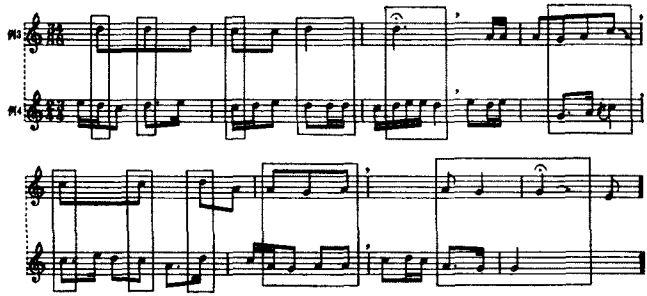
例 2 《摘了茶子捡茶仁》(山歌)

例 1 《采茶谣》(采茶歌) 江西龙南



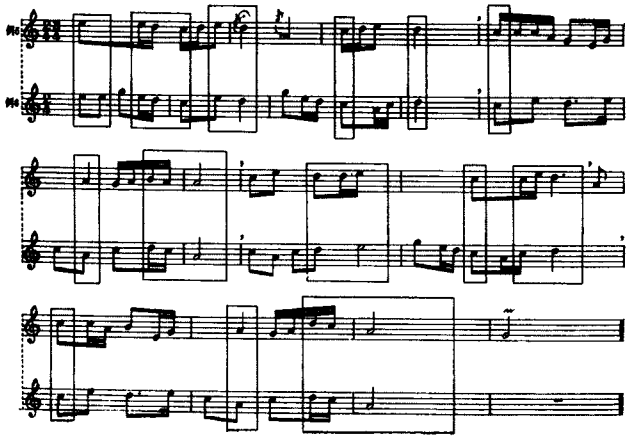
例 3 《韭菜芯子氽鱼汤》(山歌) 江西于都

例 4 《十二月倒采茶》(采茶歌) 江西上饶



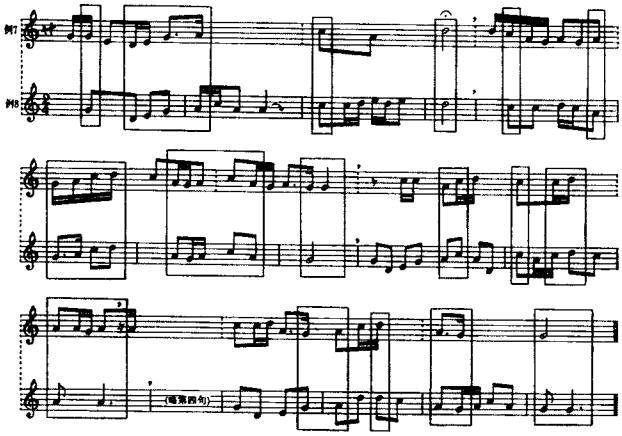
例 5 《满山木梓开白花》(山歌) 江西遂川

例 6 《采茶灯》(采茶歌) 福建龙岩



例 7 《彩彩好唱难作腔》(山歌) 江西宁都

例 8 《采茶调》(采茶歌) 江西瑞金

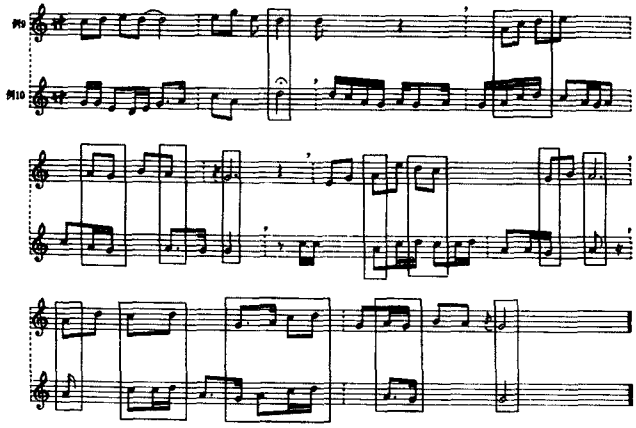


毫无疑问，从以上对照谱例的分句符号和画框处，看到了各组双方以及各组之间在调式、结构、旋律骨架、音调趋势、乐句落腔与落音的一致或相似，看到了隐含于其中的同一个曲调模式。曾记得，大自然的化石启开了生物之源的无数奥秘，文化艺术领域内，古代的风情民谣、洞穴岩画、陶瓮饰纹，也越来越多地被当作探索某种文艺样式，或某部文艺作品起源的活化石。眼前，这古朴的赣南山歌不也正是民歌“采茶家族”的活化石吗？它们附贴着“采茶歌”的原始面貌，显隐出“采茶家族”先辈的“身影”。

当我们依照赣南山歌这活化石上的遗痕，把寻觅的触角再伸向东北方，伸入江浙吴语领地，侧耳听一听那里年代更为久远的吴地山歌，并与某些赣南山歌和“采茶歌”再作比较，又会发觉有许多不谋而合之处（见下页谱例）。

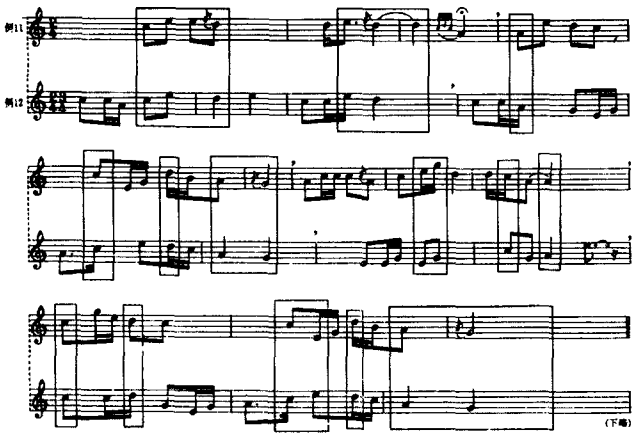
例 9 《外冈山歌调》（山歌） 上海嘉定

例 10 《彩彩好唱难作腔》（山歌） 江西宁都



例 11 《啥花开来黑良心》(山歌) 上海青浦

例 12 《那桩介事情》(山歌采茶歌) 江西遂川



这两组曲调内,句末落音大体相同,句末落腔十分近似,旋律骨架和音调趋势也影影绰绰地一致,这不会只是一种巧合吧,它是否隐含着赣南山歌与吴地山歌之间更悠远的联系呢?

历史上,江西素有"楚头吴尾"之称,吴文化在此地有着深远的影响。据历史学家考证,三国时,其基本汉族成员都是吴人,毋庸置疑,当时的方言必属吴语,唱的歌,自然也就是吴歌了。东晋之后,北方南迁的客家人连年涌来,江西的吴语地盘被逼向东部萎缩,直至中唐以后,江西地区才逐渐形成赣方言。而民歌旋律的改变往往比语言的改变更为缓慢,正如匈牙利著名音乐学家萨波奇所说:"包含在人类创造的旋律中的基本思想、即旋律的最古老的形式(其中极少数目前仍然存在)可以保存几千年"。[1]一些赣南山歌至今仍与一些吴地山歌保持着旋律骨架的基本统一便是明证,便是吴歌古老的曲调模式的作用。它表明有些赣南山歌也许就是吴地山歌的"后代",由此可以推测:在某些古老的吴地山歌中潜藏着"采茶家族"更深层的源头。如果把赣南山歌看作是"采茶家族"的

直接本源的话，早于赣南山歌的，曾在江西地带流行的吴地山歌或许能算是“采茶家族”的间接本源。

需提及的是：在广西和四川地区，以及布依族的山歌中，也可见到与“采茶歌”类似的旋律骨架，但其流布面小，数量少，并且，那里汉文化的形成也远远迟于江浙和江西地区，所以无法将它们解释为“采茶家族”之源。

二 “采茶家族”的生成

上苍赐于大地两件永恒的礼物——时间与空间，每一物种的孕育和繁衍都仰赖于时空的久长与博大，都循守着它纵横延伸的轨迹。人类家族在横向的联姻与纵向的传代中兴旺；植物“家族”在横向的嫁接与纵向播收中繁茂；金融“家族”在横向的联合与纵向的积累中富有，而在文化类种中，民歌“采茶家族”的生成与一切民间文化丛的形成一样，横向靠的是扩散，纵向靠的是传承，统称为文化传播。

让人感兴趣的是：我国的采茶曲无以数计，为何独有赣南的“采茶歌”独领风骚，繁衍成拥有广阔流布面和可观变体的大“家族”呢？它借助什么神力传播开来的？

内因 “采茶歌”的传播，“采茶家族”的生成，首先取决于“采茶歌”本身音乐形式的优越性。诚然，从山歌演化为“采茶歌”并形成“家族”，可能有多种途径，多种形态，如今已无法考证究竟哪一首是从源头而来的第一代“传人”，也无从评价原始“采茶歌”的优劣。但就传播最广，影响最大的江西于都“采茶歌”（见例1）来看，它久经茶农的筛选，从众多的“采茶歌”中提炼，确实具备了良好的“遗传基因”，不妨在这里细细把它解剖一下：

其曲调为对称的两句体乐段，四个均等短小的腔节（后文以a、b、c、d代称）按起承转合的发展原则有机衔接，在一个八度音域之内，由高向低委婉地级进下趋；a、b、d三个腔节的尾部呈下行摸

进关系，层层有序；带符点八分音符的固定节奏型× · ×× 一贯穿始终，具有轻捷而有弹性的律动。给这支“采茶歌”一个概括的评价是：旋律精巧而凝炼，结构均称而严谨，性格平和而愉悦。这类特征非常符合人们生活中乐意寻求平朴和快慰的娱乐心态，同时，也体现了汉民族不仅在音乐上，而且在诗歌、绘画、建筑等其它范畴传统的审美趣味和共同的艺术思维特点，所以使“采茶歌”集可听性、可传性和可塑性于一身，而成为“采茶家族”的基本曲，通过直接的、间接的、或双向交叉的传播，被各地广泛选用，广西的“钦州采茶”把此曲封为“祖曲”，这个称呼毫不过份，“采茶家族”正是以它为核心而组建的。

（按：后文照一般的常用语，将把此曲[例 1]称为母曲。）

背景 我国历史悠久的茶叶生产是“采茶歌”传播，“采茶家族”生成所依赖的经济背景。

“采茶歌”的主要传播地——东南、中南，西南地区，自古都是我国的主要产茶区。宋代文人梅尧臣在报导当时南方兴盛的茶叶生产时曰：“女废蚕织，男废耕农，夜不得息，昼不得停。”[2]清朝乾隆皇帝下江南时，还亲自写下《观采茶作歌》一诗，详细描述了茶叶的焙制过程，赞美了茶农的辛劳。发达的茶叶生产促使饮茶风气大盛，唐代封演的《封氏闻见记》曰：“按此古人亦饮茶耳，但不如今溺之甚，穷日昼夜，殆成风俗，始于中地，流于塞外。”宋代王安石在《议茶法》中说道：“夫茶之用，等于米盐，不可一日以无。”植茶、饮茶、构筑了覆盖全国的茶氛围，酿造了各地共同的茶文化特质，一种对赣南“采茶歌”的相溶性因此在各地区产生，赣南“采茶歌”无论传播到哪里，在共同的茶氛围和茶文化特质中，都能立即激起人们的心理共鸣，唤起一种共通的感情，都能找到“知音”，从而迅速受到接纳，认可，并获取了再创造，再繁衍的可能。

明清时期如雨后春笋蓬勃发展的民歌和民间歌舞，为“采茶歌”的传播增添了动力，打开了艺术市场，为“采茶家族”的生成铺

设了灿烂的文化背景。

明代，随着“闹五更”、“寄生草”、“打枣杆”、“挂枝儿”等俗曲的“举世传诵、沁人心腑”[3]，“采茶”也正式见诸于记载。明代文人王骥德在《曲律》中曰：“南之滥，流而为吴之《山歌》，越之《采茶》诸小曲。”说的是“采茶”曲子当时在浙江地区已广为流传了。根据目前浙江地区保存的，由明清沿袭下来最为人们熟悉的“采茶”曲调多是赣南“采茶歌”的变体这一现象分析，《曲律》提及的“采茶”很可能就是本文论述的“采茶歌”，即使它是泛指，也必定包含这支“采茶歌”，因为在“人人习之，人人喜听之”[4]的俗曲大潮中，具有音乐形式优势的它，怎会不乘势而起，并在毗邻的越地占领重要席位呢？而且，明代南北俗曲的交流非常频繁，“采茶歌”也必定通过越地，流向了华北、中原等北方疆土。

另据《江西风物志》记述，赣南和江西其它地区在明代就有了采茶歌舞，名曰“采茶灯”，“由姣童扮成采茶女，每队八人或十二人，另有少长者二为队首，手持花篮，边唱边舞，歌唱‘十二月采茶’”。到了清代，各地歌舞品种，如秧歌、花鼓、花灯、竹马等竞相涌现，基于载歌载舞的同类体裁特征和共同的茶文化特质，江西“采茶灯”歌舞迅速扩展传播地盘。比如：在广东地区：“粤俗岁之正月，饰儿童为彩女、每队十二人，手持花篮，篮中燃一宝灯，罩以绛纱，以缅为大圈，缘之踏歌，歌‘十二月采茶’[5]”。贵州南部地区：正月十三日前，城市弱男童崽饰为女子妆…盖为采茶女，以灯作茶筐也，每至一处辄绕庭而唱，为‘十二月采茶之歌’。”[6]在表演形式上，它们与江西的“采茶灯”何其相似？一脉相传的关系不言而喻。而在曲调上，现今这几个地区采茶歌舞的演唱都以赣南“采茶歌”变体为主，因此，史料提及的“十二月采茶”歌可能也都出自这同一曲，还有些地区的民间歌舞，虽表演形式与上述不同，但歌唱部分也多爱选用“采茶歌”为常用曲目，如湖南花鼓、山西秧歌、粤北跑竹马、山东采莲船中，都有它的变体，民间歌舞开辟的广阔艺术市

场使它们与赣南“采茶歌”结成了“一家人”。

媒介 发达的茶叶生产，盛行的饮茶风气，迎来了古代繁荣的茶叶贸易。江西自唐代以来，一直是我国的茶贸中心，唐朝诗人白居易在《琵琶记》中写道“商人重利轻别离，前月浮梁买茶去”的诗句（按：浮梁即江西景德镇），便是各地茶商赴江西做生意的真实写照。另一曾在江西做过监察史的唐代诗人杜牧，则更具体地描绘了茶商云集茶山，以物换茶的盛况：“盖以茶熟之际，四远商人皆将锦绣缯缬，金钗银钏入山交易，妇人稚子尽衣华服，吏见不问，人见不惊[7]。”明清时期，赣南一跃为江南重要产茶区，外地茶商更是蜂涌而至。为招徕远方商客，兴隆买卖，当地茶农每年摘茶和卖茶时节，都要举行“开茶山”和“开茶市”的盛大庆典，同时唱着《十二月采茶歌》表演“姐妹摘茶”、“送哥卖茶”等歌舞节目。几次三番，耳濡目染，“采茶歌”优美的旋律自然会印在商人们的脑海里了，这种物资交流与文化娱乐双管齐下的经营方针，使商人不仅买到了茶叶，还获得了精神产品。正如西域商人沿着丝绸之路带往内地的不仅是皮毛、香料，还有西域各民族的民间音乐一样，贩茶的商人往各地推销江西茶叶的同时，必然也会无意识地“推销”其精神产品，成为“采茶歌”热心的传播媒介。遥想当年，在熙熙攘攘的城镇茶栈里，在黄尘滚滚的西北茶马互市上……凡茶商涉足的地方，也许都曾有“采茶歌”的歌音飘荡。

此外，艺人历来是当之无愧的文化传播者。清代，许多南方地区的民间艺人创造了以“采茶”冠名的小戏，来源大多与江西地区的采茶歌舞以及在它基础上发展的江西采茶戏有千丝万缕的联系。比如：粤北采茶戏由赣南和湖南采茶与当地民间艺术溶合而成；广西采茶戏是从赣南经广东传入的；湖北通山、阳新采茶戏将黄梅采茶戏和江西采茶戏揉为一体等等，在这些小戏中都不乏“采茶歌”的变体，因此，从民间艺人浪迹天涯的足印中，也显露出“采茶歌”传播的踪迹。然而，在出现职业艺人之前，“采茶歌”都由靠田

为生的农民，或以农为主的半职业艺人演唱，那时，守本份的庄稼汉大概是不大会动专程赴外地巡回演出的念头的。但是，当这些人被生活所迫，不得不背井离乡加入迁徙者的队伍之后，传播“采茶歌”的媒介效应，便在他们长途跋涉，沉重而无奈的脚下显现了。

之所以把迁徙者列为“采茶歌”的传播媒介，是因为有两个举足轻重的史实：(1)“采茶歌”在各地传唱之际，正是江西人四处飘零之时。明洪武至清乾隆年间，官府赋役苛重，官绅疯狂兼并土地，“此弊惟江西最甚”。大批江西农民破产逃亡，人口大量外流，仅南安、赣州两府“游食他省者十之九”。在湖广省“江历(按：江西)之人群于荆湖”，在云贵，“各省矿厂大半皆江西之人。”同时，江西的军户也被分配到全国各地服役，如明代嘉靖初年，仅清江县地的军户就分布在山东、陕西、浙江、河南、四川、广西、云南、贵州、湖广、山西等十多个省。(2)“采茶歌”分布的主要区域如浙江的建德，福建的龙岩，广西的玉林、钦州，贵州的印江、独山，云南的嵩明、东川等，大多是明清的移民区，像建德在清代太平天国年间人口锐减，外地人相继迁入，其中包括大批毗邻的江西移民；龙岩地区历史上是北方移民必到之处，他们大多经赣南到此落户，其中无疑会夹带着赣南人和赣南文化；玉林和钦州是广西的汉族聚居区，当地汉族居民大部分也是明清时期由北方和南方诸省迁去的，在印江，一位明代贵州按察司付使曾留下“蓟北江东风景颇同清”，“处处桑麻生意遂”[10]的诗句，诗中描绘的印江像江南一样兴盛的农业和纺织手工业，当归功于当时“一路扶老携幼，肩挑背负者不绝于道”[11]的内地移民；而在东川，清代雍正《东川府志》载：“旺清赵、杨、李三姓流寓于此，至今子孙繁盛。又一种(孟人)，乃通判孟达所遣汉人，久变为夷。有赵、苏、李、钱、冯、卜、金、杨、张、王、吴各姓。”欲知著名的东川“采茶歌”从何而来，这条史录兴许能让你悟出点眉目吧。

三 “采茶家族”的演化

在时空交叉的生命线上，万物孕育、繁衍，同时也发生着裂变、演化，任何时刻都有新的物种降临，任何角落都有新的东西萌发，纷繁绚丽，层出不尽，“采茶家族”的演化是沿着两个方向运动的。

地域性演化 地域性演化是指“采茶歌”在传播过程中，经不同地域的适应，溶进各地的文化传统和审美情趣，而引起的地方色彩的多元化发展和分化，它形成了不同的地方族系，构筑了幅射性的、五彩斑斓的文化景观。形态上有如下两种反映：

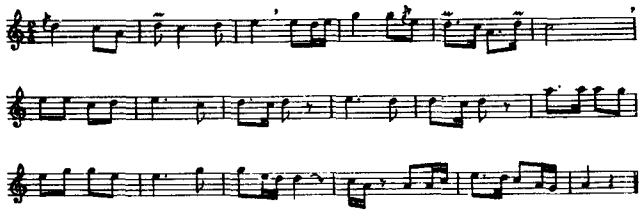
1. 变奏手法的地方分化

其一表现为变奏手法多少的地方侧重。有的地区“采茶歌”选择的变奏手法较少，旋律变化较保守，只在母曲骨架上简单加花，多为封闭型，江西、浙江的“采茶歌”变体多属此类，究其原因，与流传地和演唱场合有关。像江西是“采茶家族”的本源区，本乡本土，传承关系单一而稳定，使“采茶歌”始终保持着较原始的风韵。在浙江，据了解建德一带的“采茶歌”在当地仅作小曲流传，没有诸如茶市，元宵歌舞会这类具有一定规模的娱乐活动和较高的功利需求去刺激它作形态上的挥洒，尽管明代“采茶歌”在浙江可能有过“滥流”一时的潇洒年华，但与后来者相比，其旋律的革新不免显得有些拘谨。而湖南、广西、贵州、东北等地的“采茶歌”变体则属于变奏手法较多，旋律发展较开放、洒脱的一类。除了最常见的加花变奏外，它们更多运用了摸进、加探、扩充、补充、转调、变音阶等原则，常使人有耳目一新之感。特别是广西、贵州、湖南的“采茶歌”因最后都归属于歌舞或戏曲品种，歌舞和戏曲艺术所具有的较大的演出规模，较高的欣赏要求，较细的技巧切磋，较广的传唱面，大大激发了“采茶歌”旋律手法的突破和丰富。

其二表现为变奏类型选用的地方侧重。即：对于具体的某一种或几种变奏手法的类型，不同地区有不同的选择。比如：湖南和广

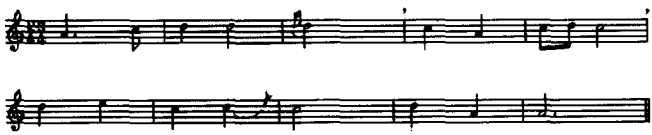
东的某些“采茶歌”在结构上均基本保留了母曲 a. b. d 三个腔节，但 b 与 d 之间处理大相径庭，湖南的多用加繁手法，插入新的音调，予以结构扩充：

例 13 《采茶》 湖南



广东的则用变简手法，略去 b 与 d 之间的转折，使旋律更加简洁、单纯：

例 14 《香包歌》 广东新田

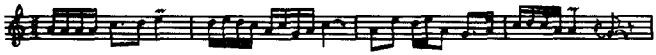


又如：广西和东北的“采茶歌”变体篇幅都较长大，广西的常在基本保持母曲四个腔节的基础上，通过不同的加繁或变简，多次变化重复，构成变奏曲式。东北的则常取母曲的个别乐句或乐汇的因素，用大量新材料展衍，形成对比复乐段，其变化之大，使人几乎怀疑它是否是“采茶家族”的一员。

2. 音乐材料的地方分化

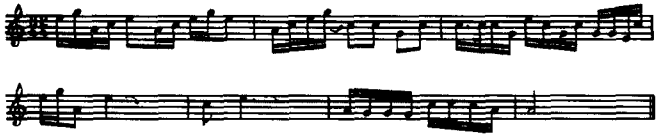
其一表现为音阶和调式色彩的地方侧重。“采茶家族”的“成员”，大多为羽调式，同是羽调式，却在音阶和调式色彩上具有不同的地域特征，各与当地传统民歌的地方色彩谐调一致。比如江西的《口唱山歌采茶忙》：

例 15 《口唱山歌采茶忙》 江西吉安



这首曲子如果收束在最后一小节第 2 拍的羽音，作羽调式，是完全稳定的，但它却接着一个下行大二度，轻轻落在了徵音上，很自然地成了徵调式。这并不奇怪，同宫音系统徵羽两调轻而易举地过渡、交替、转换，本为江西赣南民歌的一贯风格。又如湖南湘东的《采茶调》由羽宫角徵四音构成，徵音有时微升，烙上了当地民歌特性羽调的色彩：

例 16 《采茶调》 湖南衡阳



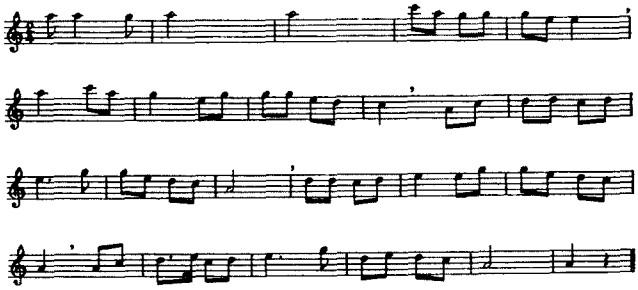
北方的羽凋式“采茶歌”承袭了北方民歌多六、七声音阶的特色而与南方对峙，其中，以带变宫音的六声音阶居多，常引起到上五度宫音系统的离调或转调，调式色彩更为丰满。

其二表现为音调和结构类型的地方侧重，由两种创腔方式造成：

(1)借取式　即“采茶歌”借取某一地区的音调加以改编，这类音调往往是这个地区传统民歌的某个片断，或某个典型音组构成的色彩性乐汇，具有鲜明的地方标志，它与“采茶歌”嫁接，催动了“采茶歌”的再生，使人一听便知“采茶歌”在哪里重新安了家，落了户，是哪方水土重新培育了它。

比如流行于青海撒拉族自治区的民歌《十月花》：

例 17 《十月花》 青海循化

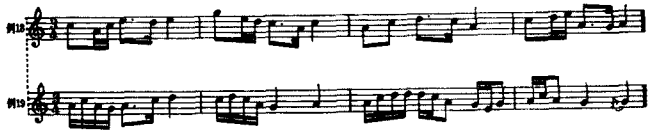


从起承转合的结构，各乐句落音，以及旋律的大体趋势，可认出这首曲子是“采茶家族”的“成员”，但音调揉进了撒拉族传统民歌《脚户哥》、《送大哥》的抒情性乐汇和乐句，已经撒拉化了，柔美而甜润。

再如另一首四川筠连的“采茶歌”更为有趣，它与母曲保持了结构、分句和旋律线状的一致，节拍和节奏与浙江的一首“采茶歌”变体又基本吻合，而音调却全部由当地常用的徵羽宫商四音组重新创编，旋律骨干音恰与母曲和浙江的那首变体形成下 2 度模进关系，这种改头换面，既有川味，又有新意，真是妙不可言，在此作一对照：

例 18 《正采茶》 浙江建德

例 19 《采茶歌》 四川筠连



(2)再创式　即“采茶歌”音调和结构的取舍与变化，不一定有某个地区传统民歌的明显特点，相比传统的地方色彩，它带有即兴

性和偶然性，但经过某个范围内的传唱和传承这种即兴和偶然的变化也作为一种习惯性形态被固定下来，成为某地区“采茶歌”的特有标志和“采茶歌”的地方色彩的组成部分。

再创式的地方习惯性形态，突出反映在“采茶歌”结构的变化上。比如：同是在保留母曲部分腔节的基础上衍生，保留部位各地不同，福建的多留 a、d；湖南、广东的多留 a、b、d；河北、东北的多留 a、c、d；山西的多留 b、c；同是扩充，贵州的常扩充 a；云南的多充 d；同是补充性衬腔，山东的采用插句形式，云南的采用后喊。又如：贵州的印江和独山都有在“采茶歌”基础上发展而成的戏曲唱腔，但唱腔结构各成一格。印江的是用当地艺人称之为“杈上发杈”的手法，一曲生二曲，二曲生三曲……，为遗传性的变奏体式；独山则吸取“采茶歌”的片断，运用上下句变化反复，中间插过门，最后加收腔结尾，形成含有不同板式的板腔体结构的雏型。

“采茶家族”地域性演化也是一种“平行进化”，分化出的各地方族系，发展上是独立的，艺术价值是同等的，就像香色各异的江西云雾茶、福建乌龙茶、浙江龙井茶、云南普洱茶……，谁能评估它们之中孰优孰劣呢？然而，在各地方族系的平行演进中确实存在着手法的繁与简，变化的大与小等不平衡状况，有句古诗曰：“横看成岭侧成峰”，从另一个角度看，“采茶家族”另一方向的演化，即：阶段性演化就包孕在这不平衡之中。

阶段性演化 阶段性演化指的是“采茶家族”整体的历史环链式演进。

传播中的“采茶歌”在发生地域性适应的形态变更时，由于演唱场合从山野到舞台；演唱人员由劳动者到艺人；演唱人数由个人到群体；演唱功用由实用到观赏等历时上的一系列转化，又相应发生了阶段性的形态变更，即节拍由自由到规整；旋律由简单到复杂；结构由短小到长大；曲式由乐段到组曲，循环体和板腔体等，最后裂变为几种不同的体裁样式，衔接成一条体裁演变的环链，即：

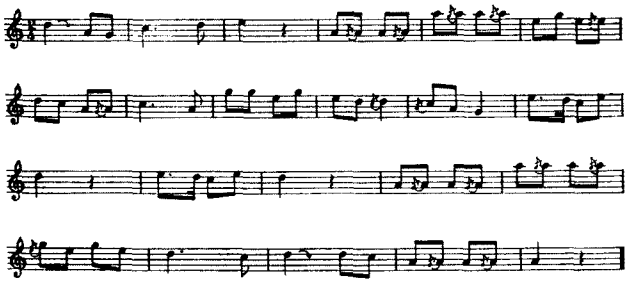
山歌→小调→舞歌→戏曲唱腔，这表明“采茶家族”在经历地域性演化的同时，也完成了整体艺术样式由低到高的历史进化。

阶段性演化有两种情况，其一，各体裁样式的演进，各阶段的连续，集聚于同一个地方族系之中，与同一个地方族系的发展进程同步。前文提及的江西族系即是一例，它发端早，体裁序列的演变也最快。序列不但完整，艺术上也更显完美的要属广西的“玉林采茶”了。“玉林采茶”最初由茶农在山野劳动中，用“采茶歌”的分节歌的形式即兴编唱，为山歌形式，当地称为“诗歌”，后来“采茶歌”作为小调转至节庆广场，夹在狮子舞的间隙中演唱，叫做“狮子夹采茶”，以后艺人又依茶叶生产的顺序，用“采茶歌”表现恭贺、开荒、点茶、探茶、摘茶、炒茶、送哥卖茶等情节，发展为歌舞“采茶大例”，“采茶歌”因此而有了各种变体，联缀成变奏曲性质的套曲，随着演唱内容的进一步丰富，民间艺人在组曲的各变体之间，逐步插入了其它山歌和小调，称为“茶插”，使单曲变奏的组曲，演进成了以“采茶歌”为主曲的循环体式的套曲，加强了各曲之间的色调对比和变化，最后，“茶插”部分又大加发挥，出现了结构复杂的长曲牌，用来演唱有戏剧情节的历史故事和民间传说，音乐部分又渐渐增添了过场音乐曲牌和锣鼓牌子，并有唢呐、笛子、扬琴、胡琴等组成的乐队伴奏，于是“玉林采茶”便脱颖而为以“采茶歌”为主体的，歌舞与戏剧结合的采茶戏了。

其二，“采茶家族”大多数地方族系，特别是形成较晚的地方族系，并没有按部就班地照阶段顺序发展，因为“采茶歌”传播时的体裁样式不一，各地形成体裁的条件又各异，阶段性的适应效果也不会整齐划一。有些仅以某一种体裁为特点，如河北、东北的多为流畅自如的小调，内容多改唱历史典故，传奇人物；云南东北部和湖南西部的主要体裁样式是歌舞。像湘西土家族苗族自治区流行的《大采茶》、《正月采茶》、《倒采茶》等，活泼、欢快、篇幅均较长，节奏与舞蹈动作密切配合，连顿相间，细腻多变，各式装饰音点缀曲中，

显得格外红火。

例 20 《大采茶》(片断) 湖南·湘西



有些地区的“采茶歌”虽各类体裁俱全，却零零散散，未形成自身发展的系统，如广东粤北地区的“采茶歌”花式品种最丰富，在山歌、风俗歌—“月姐歌”、舞歌—“竹马调”、“春牛调”，以及粤北采茶戏中，都有它的各种变体，但它们之间发展上无内在关联，旋律风格也很不统一，未显示出历史的脉络。还有些地区像前文提及的贵州印江和独山的“采茶歌”则是“半路出家”，直接从当地“丝弦灯”和“地灯”中的舞歌起步向戏曲飞跃，只完成阶段性演化的后半个序列。

尽管各地方族系的阶段演化参差不齐，但如果把它们按体裁发展顺序排列，依然是从山歌到戏曲的一条历史环链，这说明，“采茶家族”总体的阶段演进是既定而不可逆转的。不过，艺术样式阶段的高低，只是一种进化趋势的反映，显示出整体演进的几次飞跃，也并不与艺术价值的高低划等号，正像在音乐与绘画步入了现代派阶段的今天，许多创作了不朽乐章的作曲家仍旧陶醉于原始粗放的号子与山歌；不少超群绝伦的美术大师依然在远古稚拙的岩画、雕刻面前自叹不如一样，“采茶家族”演化的每一阶段，也都拥有杰出的，具有同等魅力的典范，否则，怎会代代相传，流芳几百年呢？

小　结

“采茶歌”在古老的吴地山歌中萌动，从质朴的赣南山歌中孕育，置身于茶叶经济的大气候，依傍着明清艺术的沃土，借助时空的变换，人潮的流动而传播、演化，一个个变体产生，一个个“家族成员”出世，地盘扩展了，阵容扩大了，称雄于汉族民歌的庞大“采茶家族”终于崛起，它将美妙的音乐，和融汇在这美妙之中的中国历史曾有过风雨沧桑，誉荣辉煌，一齐奉献给了人们，奉献给了无以穷尽的华夏子孙。

---

①引自《族律史》[匈]萨波奇·本采著。

②引自《南有嘉茗赋》宋·梅尧臣著。

③①引自《万历野获篇》明·沈德符著。

⑤引自《粤东笔记》清·李调元著。

⑥引自《平越直隶州志·风俗篇》。

⑦摘自《茶业通史》陈椽著。

⑧⑨摘自《中国人口·江西分册》。

⑩引自《贵州图经新志·题咏》。

⑪引自《贵州通志·前事志》。

⑫引自《题西林壁》宋·苏轼著。

其它参考书目和文献：

1《区域文化与民间文艺学》，姜彬著。

2《方言与中国文化》，周振鹤、游汝杰著。

3《浙江分县简志》。

4《闽台风俗》，林嘉书著。

5《桂林采茶简介》，邓如金著。

6《印江灯调试析》，吴亚松著。

7《赣南民歌概述》，赣州地区民族编选小组。

原载《中国音乐学》1994年第1期

论 滞 腔

王 灿

滞腔，是戏曲润腔技巧之一。润腔，是我国民族声乐润饰唱腔的一种重要技法，是演员把“死”腔唱活的一种艺术再创造。演员通过对唱词内容、人物感情的理解、体验，运用各种细微、灵巧的润饰因素，使唱腔显现出抑扬顿挫、吞吐收放、徐疾曲折的艺术效果，犹如流动的溪水，有时湍急直行，有时回环曲折，有时还溅起点点水花。而唯其如此，才能让人领略其活跃的生命力。因此，大凡有造诣的艺术家尤其善于润腔，视它为重要的艺术表现手段之一，努力在有限的流动形态的声乐演唱中创造出无限令人叫绝、过而不忘的艺术佳作来。

滞腔，是戏曲演唱中强调喷口、夺字的一种演唱方法，用在“节骨眼”的某一唱字，突然停顿，作长短不一的短暂休止，推迟出声。推迟的时值，因人物、因感情、因演唱者的灵性和感觉而定，具有灵活性。但它是被严格限制在唱原定板眼和唱腔节拍时值范围内进行的，不出“延拍催节”或“宕板促眼”的基本规范。这种滞腔演唱的润腔处理，颇有“此时无声胜有声”的艺术效果。

滞腔因其实际音响产生的艺术效果的不同，可分为迸发型和内韫型二种。

迸发型

其特征为：

力度：强调唱字出字稍迟一刹那带来的欲进先退的那股冲击力，在力度的强点上引发唱字，快速喷吐，锋利如锥，呈外向暴发的放射状。

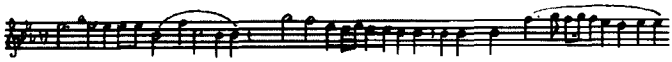
板类：以板速较快的板式事散板类板式为多。

吐字：滞腔部位的唱字多为声母和单韵母结合而成，如一、马、不、去等。吐字时借助声、韵母的阻气作用产生的弹力，运用喷口的功力，一下子迸出全字，清晰干脆、铿锵有力。

音区：以高音区保持音上滞腔或由低旋跳进至高旋的滞腔为多，给人以挺拔昂扬、奇峰突起之感。

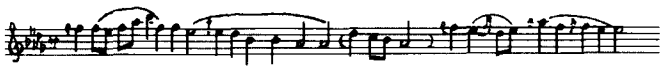
表述方式：这是一种痛快酣畅、直抒心怀的表达方式，人物感情波动多呈大起大落的状态。

例 1 豫剧《断桥》〔紧打慢唱〕 常香玉（饰白素贞）演唱



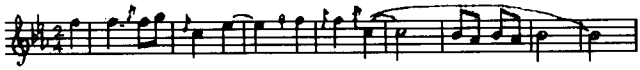
“杀出了金山寺”旋律在高音区“i”上一鼓作气，持续向前，然后迂回跳进到“之”，最后在“5”音上重复强调。尤其是通过极为短暂快速的迸发型滞腔演唱，强调了一个“出”字，加之〔紧打慢唱〕板式的表现特点，整句唱腔悲壮激扬，令人回肠荡气。

例 2 河北梆子《宝莲灯》〔引子尖板〕 周春山（饰刘彦昌）演唱



此例连续在“十”、“登”、“山”处三次滞腔，旋律激越奔放、急剧紧张，把刘彦昌旧地重访、15 年苦恋相思之情在心中汹涌翻腾的情状作了真切的描述。

例 3 豫剧《拷红》〔流水板〕 常香玉(饰红娘)演唱



“声者心画也”,“不轻”实乃红娘虚报,如以“∠”来强调,则内中情趣荡然无存,现故意在“不”字上用滞腔演唱,给人以意在言外、含蓄不尽之感。

上述三例均为散板类唱腔中运用迸发型滞腔。

内韫型

其特征大致为:

力度:强调的是缓缓蓄拢、凝聚起来的一股内在力,以气裹字、轻轻收纳。

板类:多为板速平稳、和缓,节奏规整的板式。因板速的和缓削弱了滞腔的冲击力,这是与迸发型滞腔最明显的一个不同点。

吐字:滞腔部分的唱字不像迸发型滞腔那样限于一定的范围,吐字时多为轻吐慢出,深沉内在。

音区:旋律多在中、低音区并呈逐渐下行状。

表述方式:是含蓄、内在的表述方式,人物感情波动不是呈外在的、剧烈的状态。

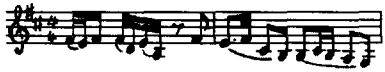
在内韫型滞腔中还可细分为收腔式和续腔式。收腔式即滞腔后就收腔,字出腔收、腔随字截。一般表现人物蒙受沉重的苦难、冤屈或心中积蕴的仇恨,苦不堪言、愤恨无比的情状。

例 4 京剧《杜鹃山》〔反二黄中板〕 杨春霞(饰柯湘)演唱

在“难糊口”的“口”字上的滞腔演唱,渲染了民不聊生的凄惨

景象，隐示人物心中的痛苦感情。

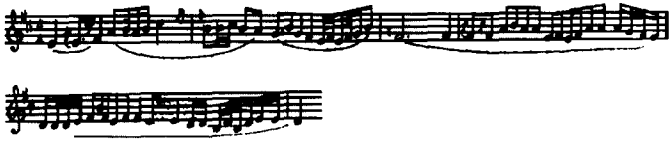
例 5 沪剧《刘知远敲更》〔长腔长板〕 王盘生（饰刘知远）演唱



突出在后一个“苦”字，点出了刘知远万般无奈、离家从军、雪夜守更的凄苦之情。

另一种是续腔式，滞腔后续有拖腔，字出腔跟，腔随字行。

例 6 京剧《荒山泪》〔西皮慢板〕 程砚秋（饰张慧珠）演唱



夜深人静，更鼓声声，张慧珠期盼着外出采药的丈夫和公公早早归还。演唱在“程”字上用了滞腔，后长达四小节幽咽回环的拖腔，把人物翘首盼望亲人的焦虑、担忧的心情作了感人的表述。

上述谱例分别了迸发型和内韫型二种滞腔各自的特征。

就表现功能而言，滞腔也有风格性和性格化的区别，当然它们并不是水火不容、毫无联系的。

风格性

在豫剧音响资料中可捕捉到大量的滞腔演唱的实例，在河南另一剧种——曲剧中也有同样的现象。这种现象和辽阔的中原大地养育的中原人民开朗、豪爽、快人快语的性格有内在联系。如曲剧、豫剧在演唱时吐字讲究快吐、强调力度，因此，迸发型滞腔是运用最多的。即使是唱〔慢板〕，也不像京、昆剧那样刻求收字归韵，分出字头、字腹、字尾，而一字出口，干脆利落。这是日常语言习惯在戏曲演唱中的反映。其实从豫剧音乐性质中也可看到此种影响，如旋律中常见的向上、向下四度、五度、六度、甚至八度的跳进，刚健、

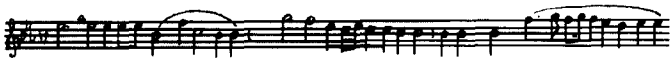
昂扬。当然其中不少是字调的缘故。滞腔演唱给豫剧唱腔带来独特的韵味，逐渐形成了规范性的、约定俗成的一种演唱风格。

而且，同样是滞腔，各剧种在演唱上也有着微妙的风格区别，比如南方的沪剧，它的滞腔绝对唱不出豫剧的那份味道和劲头。所谓各剧种有各剧种的“味”，这正是各个剧种的生命和神采所在。

性格化

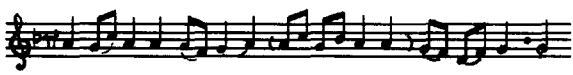
在京剧音响资料中，发现净角用滞腔的实例也不少。中国戏曲中由净角扮演的人物，一般都给人以粗犷、骠悍、勇猛、豪放的印象，与之外形相适应的是，唱腔一般也追求古朴、平直、见棱见角，刚多于柔。在音色上讲究“将音”、“龙虎音”、“洪钟之音”等。而滞腔，尤其是迸发型滞腔，用在净角唱腔中，更能增添几分雄浑的气势。另外在表现净角这一行当人物时，运用恰到好处的艺术技巧，让人物性格的反差撞击出闪光的火花，粗犷中见细腻，勇猛中见柔情。这样，即使净角唱腔在平直上显现出起伏顿挫的动感，又使人物形象更加丰满。

例 7　京剧《黑旋风李逵》〔西皮散板〕　袁世海（饰李逵）演唱



黑旋风李逵奉命下山买粮，一路行来，眼见得桃红柳绿、湖光山色、美景非常。李逵新奇而又兴奋，这位鲁莽而勇猛的铁塔大汉也顿生闲情逸致，大大地赞叹一番，滞腔演唱对此作了点缀。

例 8　京剧《赤桑镇》〔二黄散板〕　裘盛戎（饰包拯）演唱



秉公执法、不徇私情的包拯，心不慈、手不软地铡了贪赃枉法的侄儿包勉。可一旦亲眼见嫂嫂失子的痛苦，回想嫂嫂的养育之

恩，念起情同手足的叔侄之情，这位为黎民百姓大义灭亲的“青天大人”也禁不住流下了伤心泪，这种真情通过在“伤”字上的滞腔演唱得到表露。

滞腔除了具有自己的特征及表现功能外，在艺术表现上也有一定的美学意义。

突出节骨眼

艺术家在进行艺术创作时需对纷繁复杂的生活现象作准确的选择和提炼，凝缩表现对象，捕捉“节骨眼”，该下力处浓墨重彩，反之则墨惜如金。如诗人作诗讲究“诗眼”，一篇之中，只需有凝练传神的一笔，顿使通篇充满灵气。画家作画也善抓最富神韵的“画眼”。而滞腔可谓是唱中之“眼”。清代徐大椿在《乐府传声》谈到唱曲要点时曾提到演唱中“内中遇紧要眼目，又必跌宕而出之”。戏曲理论家胡祗的《黄氏诗卷序》中也提到唱腔“关键词藻，时出新奇”。滞腔正是通过出字稍迟的一刹那，在“紧要眼目”、“关键词藻”处出新奇，使之跌宕而出，用之得当，则唱腔神韵自出，化呆滞为灵动，赋曲调以活力。

讲究情真

戏曲不仅要求表演上的真实，即源于生活的真，而且追求表演上的精美，即高于生活的美。不论唱、念、做、打，艺术大师们都精益求精、苦苦探索。“唱”是戏曲表演手段之一，对一个出色的演员来说，不仅要会唱，而且要唱得美，唱得有味，“得曲之情为万重”（徐大椿《乐府传声》）。唱腔中的急促之歌也好，舒缓之调也罢，经过各种演唱技巧的综合、熔铸，才能胜任起传递人物心灵的重任，“摹欢则令人神荡，写怨则令人断肠，不在快人，而在动人。”（王骥德《曲律》）著名京剧表演艺术家程砚秋先生说过：“有修养的演员，在唱的时候，把人物当时的喜怒哀乐的情感，掺蕴在唱腔里面，使唱出

来的间节随着人物的感情在变化，怎么能不感动人呢？”可见前人都很看重唱腔的“动人”之美，讲究情真。

滞腔和其他艺术表现手段一样，服务于美化唱腔、深化人物。戏曲演员动用喷口、气息、吐字等多种硬功夫，运用滞腔擅长的表现特点，并揉和其他表演技巧，把人物在一瞬间的感情迸发或心理的变化作凝重的表现：李逵的欢言、包拯的泣下、张慧珠期盼的焦虑之情、刘彦昌长年的相思之苦、刘知远的悲情、白素贞的痴情……，“把人物当时的喜怒哀乐的情感”唱出来，让人物从概念的框架里跳出来、显露出千姿百态、栩栩如生的艺术形象来。

原载《音乐与学习》1990年第1期

传统音乐中的特殊音色

郭树荟

“音色又称为音品或音质。不同的乐器或人声器官所发出同一高度的音都会产生不同的音响和音色。”[1]无论是噪音还是乐音，都有各自的音色。非正常的乐音，也是由一个基音加上它所特有的泛音结构混合而成的声音。[2]由於各种音的泛音结构不同，显示出不同的音色差异。

各种乐器、人声都有自己的原本音色和技术音色。从而构成了繁复、奇妙的音乐音响世界。对於音色的各种类型，如何界定、划分、描述是一个十分复杂的问题。同时，又因各个民族的审美习惯的不同、乐器制作不同；演唱、演奏法不同，故产生出一系列难以形状的音色。

本文所指特殊音色即：在原本音色的基础上，通过特殊的唱奏方法而获得的音色；或者是为了表现特定的感情、或者是为了追求特殊艺术效果而产生的音色。每个人的生理因素、运动力度有区别、声带长短及薄厚各不相同，这是无法改变的先天因素；而演奏的方法、发音位置、气息控制以及演奏者的审美追求，是人们可以控制的因素。这二种因素，特别是后者，在产生各种不同的特殊音色差异中起了很大的作用。在中国传统音乐中，历来“人们对於音色的把握，并不是以检验手段测出泛音的数量来求证音色的变化，

而总是立足於发音的乐器和发音的方法及运用上。”[3]并且，传统音乐中的音色观念，首先是强调个人情感的自由抒发，以即兴性为特点，这为特殊音色创造了宽广的活动方式。

一 特殊音色的几种类型

特殊音色的几种类型的归类，只是一个大致的划分。音响万千，音色亦万千。仁者见仁，智者见智。对各种音色的解释是很难统一和规范的，下面我们将从一些具体的实例中，探讨特殊音乐的运用手法。

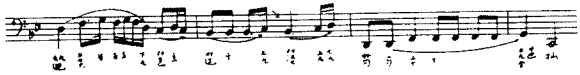
装饰音色：

润腔的奏唱手法，使“死谱活奏”的单声旋律线，充满了装饰音，如滑音、撴音、颤音，吟、揉、压弦、扫弦节节唱奏手法，在各种流派、各种风格、各地方色彩中具有重要的作用。

琴曲中，演奏单音变化的手指技巧中有精确的标明。如左手的主要字谱“卜”(绰)“氵”(注)“冫”(吟)“彳”(揉)等，都是构成琴曲韵味的手法。

谱例一 潇湘水云 选自《古琴曲集》

五知斋琴谱 吴景略演奏



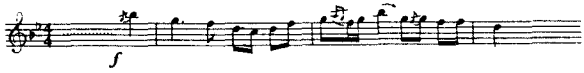
此段是全曲的第三段，也是乐曲的核心音调，如其中所采用的按音“进复往来”“吟”及大幅度的左手荡吟的手法，使人联想到潇湘水云的美丽风景。虽说此曲在明清两代刊传多达五十种，但是，郭楚望的浙派琴家所传之谱最为受人欢迎。主要在於其演奏手法能较好地表现“水云声”的乐曲意境。因而浙派的代表作常以此曲为称。

诸如此类的吟揉手法常常出现在许多琴曲中，著名的山东梅

庵派便以大幅度、多种吟揉奏法为著称。如琴曲《长门怨》,就是以此种手法获得音色的魅力,与江南广陵派清细、委婉的吟揉手法形成对比。

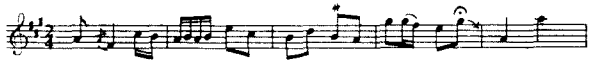
二胡演奏的左手揉弦是其主要的技巧之一。在表现某种风格的乐曲的特定内涵时,均可起到重要的作用。揉弦具有巨大的功效,受其奏法影响所产生的音色变化与乐曲的感情色彩有重要的联系。如《江河水》。

谱例二　江河水　　选自《二胡曲集》



续段旋律所采用的压揉技巧、揉压的幅度大,音响的频率快所形成的浓重音色,类似抽动哭泣的音色效果,体现出乐曲所描绘的悲恸和愤恨。在河南、山东等北方的乐曲中,也常运用滑揉的演奏技巧。

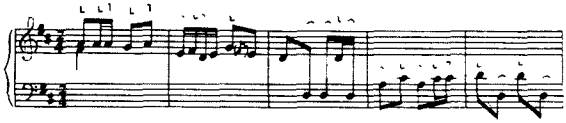
谱例三　河南小曲　　选自《二胡曲集》



其中 si 音用滑揉演奏,一般所滑到的音不固定,最后落在宫音上。对整首乐曲起到了点睛的作用。

民间各地有十三弦、十五弦等不同的筝,其中演奏方法也以南北来划分,南北筝曲风格之异,也大多表现在左手的按弦技巧上。如著名的河南派筝曲《天下大同》。

谱例四　　选自《筝独奏曲集》



曲中 fa、si 音的揉音、滑音使用大幅度垂直上下的动作，使变音的音色处於游移的色彩中。而南方潮州传统筝曲《寒鸦戏水》，则常用颤动的小幅度揉弦，因而，南北二大流派的音色差异十分明显。

由上几例可看到，装饰性音响的产生无不与演奏法有着紧密的联系。荷兰民族音乐学家孔斯特(J. Kunst)说："独特的民族特色不仅表现在特定的音乐形式以及音程和节奏上。演奏法、演奏风格也是同样重要的。一定有人为了体验这一点，曾经尽全力听以下的表演：用很多的假声演唱，以快得惊人的速度进行的非洲俾格米旋律，日本和中国演员激烈的、绷紧的声音"[4]等等。那么他所谈到的这种"声音"是如何在中国传统音乐中表现的呢？

破工音色：

在东北唢呐吹奏中，有一种特殊的演奏技巧，其声音嘶裂、音色燥炸，被艺人称之"破工音"。[5]它常用在乐曲高潮、情绪突变中，这种音色是其他地区的唢呐超吹不出的。主要原因是东北唢呐婉的形制长於别的唢呐碗。其碗身细长，吹奏者以较大气流通过筒音超吹，使音色不能很直接、很迅速地拥挤於碗柱中。因此，使出现被逼迫的、不畅通的"破工音"。淡音的音量大、极不稳定。类似下例的唢呐曲经常运用在民间鼓乐、秧歌音乐中。

谱例五　闹年　　选自《东北民间器乐曲》

其音调大起大落，音色、力度对比强烈。在"破工音"出现之前，艺人所有一段即兴吹奏，为的是有准备地用大力气吹奏"破工音"。艺人常认为吹不出"破工音"就不能表现曲子的强烈情感。

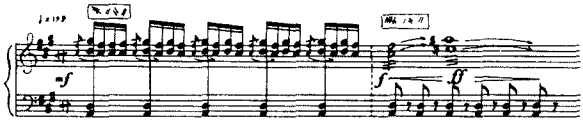
模拟音色：

模拟音色存在於各种不同的音乐体裁与形式中。以河北吹歌的双管演奏为例，为了表演效果，奏者不把两根管子并排扎结起

来，而是在吹奏时用双唇和手指将两支管子固定，发出特有的音响，特别是演奏其代表曲《拿天鹅》时，为模仿天鹅的叫声，艺人将双管的下半部分插入水中吹奏，配上舌、指技巧，酷似天鹅的鸣叫，声音逼真，音色独特。

琵琶古曲《十面埋伏》是人们熟悉的乐曲，其中“呐喊”一段，多次出现强烈的特殊音色，给人留下了难忘的印象。

谱例六　十面埋伏　　选自《琵琶曲集》



这种音响效果的描绘性形象地表现了战争场面，演奏者将双弦推拉出震音，强奏非西洋传统规律的四音和弦，虽然这种奏法容易出现混杂的噪音，但是，却达到了乐曲所追求的音色。

另外，唢呐名曲《百鸟朝凤》，以模仿鸡啼鸟鸣之声，来表现生动勃勃的大自然景象，受到人们的欢迎。吹打曲《二进宫》，低音唢呐以粗犷而带沙哑的喉颤音结合滑音等技巧，模拟出京剧花脸的豪放唱腔。类似此种模拟音色的例子还存在於咔戏等民间器乐的表演形式中。

性格音色：

就戏曲音乐中花脸的演唱音色而言，此种音色的唱法具有较强的感官刺激。如陕西秦腔花脸的演唱便具有极强的音感色调。在所有的传统秦腔曲目中，净角行当的唱腔，全部采用异常的唱法，其音质嘶哑、粗厚。《铡美案》中包公的唱法，音色就近乎於粗野的喊声，被很多听众认为是粗鲁的噪音。从理论上分析是由於同调同腔造成的现象。但是，在秦腔盛行的陕西，人们（特别是老一辈的听众）则认为这种音色才能地道地反映出人物的形象，符合听众的审美听觉。类似这种情况也存在於湘剧、汉剧及诸梆子腔剧种中。

荆州花鼓戏是湖北的地方戏曲。它有："四大突出的唱腔，悲腔、折水、四平和打锣。"[6]高腔是其中之一，剧目繁多，其高腔音乐来源於田间劳动的薅草歌。农民薅草时，往往以高亢的音调，抒发感情以减轻持续繁重劳动的疲劳。由於该腔善於抒发多种情绪，故又有"喜高腔"、"悲高腔"。悲腔是女角表现悲痛的专用曲，音域很宽。

每句后有"哟哎哟"的嘶声音色拖腔，使用此腔时，女角一般可从高音转至低音，再翻到高音，嘶哑的声音在上至高音时达到高潮，唱者的嘶声音量越大，拖腔越长，越能抒发其悲痛，压抑痛苦的感情。当地人说："听了花鼓戏哟哎哟，害病不吃药。"[7]

由上例所举无不说明艺人们是有意识地选用这些特殊的音色来体现人物性格。戏曲音乐的演唱，与行当的划分有密切的联系。如果演员失去了正常的嗓音，就很难演唱下去。著名京剧演员程砚秋嗓音并不好，因此他多采用低回幽暗婉转的唱腔，以表现受压迫受欺侮的妇女。他所创造的新腔，在声音上多运用"脑后音"，[8]使声音拔高、拖长和变细，发音位置很高且靠后，并侧重头腔、口腔、胸腔，使音色具有一定的厚度和沉重感。在京剧旦腔中占有一席独特的地位。

虚声音色：

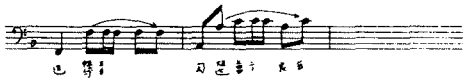
人们常常提到中国音乐中虚实音色的问题，特别是古琴音乐中的虚实音。这个"虚"音是左手走手音奏出的音色。

虚实结合音，是古琴弹奏中实音与走手音的结合。走手音为左手的指法，在得一实音后利用其余音使左手走指而得虚音，字谱有"上"(走上一位)"下"(走下一位)"尚"(向下滑一位)"徕"(即往来退下一位后复至原位，得一实二虚共三声)"晷"(退复，即退下一位返复至原位，亦得一实二虚共三声)有时走手音可经过四至五个单

音，其中经过的这些音，只有奏者能微微听到，而听众很难听见，它的音响好似手指磨擦琴板的声音，这种音色的处理手法存在乎许多古琴曲中。如下二例：

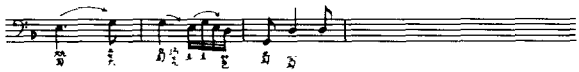
谱例七　流水　　选自《古琴曲集》

天闻阁琴谱　管平湖演奏



谱例八　醉渔唱晚　　选自《古琴曲集》

李子昭传谱　卫仲乐演奏

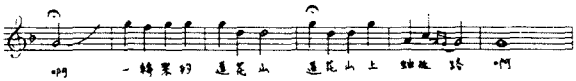


古琴音乐所采取的实虚音或者可以说是音质的分离性处理，使音乐在时间与空间上都造成了一种色彩迥异的韵味，此种手法把音色提到了与音高相等的地位。谱例中《流水》单音的虚实音色，它不同於民歌润腔的模式、注意发音前的装饰或是发音后的装饰，而是注重同一个音之间的音色变化，它不同於其他乐声，是通过声响延续音乐，而是通过微声或者说更多的是弹琴的动作与心理音色，来构成音与音之间在时间上的音色动态变化。

高尖音色：

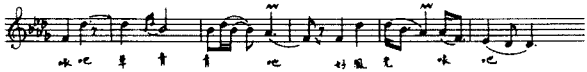
尖音音色主要是指民歌中用假声演唱高音所造成的特殊音色。许多地方歌手常称“尖音”、“鬼音”、“朵刀子音”等等。此种发音尖啸激锐，起调高，呼吸浅，换气前常出现“胸音”，无气格，民间称“无根音”。

谱例九　莲花山花儿会　　选自《中国音乐学》



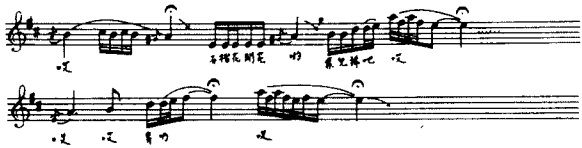
上例花儿演唱中，高尖音通常可达到 g^3，每当歌者唱到尖音时，大都要手掩耳朵，满面通红，民间称“挣颈红”。这种用假声演唱的高尖音色在各地山歌中几乎都可见到。如流行於上海地区的《青浦田歌》：

谱例十　　选自录音记谱



其中旋律音 do、la、sol 都采用擞音的假声演唱，与北方高直的尖声又有所不同。而河南桐柏地区的山歌：

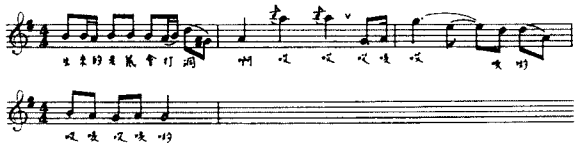
谱例十一　石榴花开叶儿稀　　选自《南阳民间歌曲集成》



则是在乐句落音时运用喉头颤音的演唱，即突出了尾句音色的色彩，又使整首歌曲的音色浓淡相宜。

山东冀北的鼓子秧歌，其音乐主要以打击乐为主，多伴有边歌边舞的常用曲调。“几乎形成固定程式”[9]的曲调为“哈尔落”[10]民歌，它最常见的曲目很多，如《大实谱》、《打叉》等等。在演唱方式上，最初都是男性，后来加入了女性的演唱，开拓了唱法上多种音色，充分运用男性的假声演唱。其中带有装饰音的高音在演唱均运用假声演唱，为善於表现口语化的“哈尔落”曲调，增添了诙谐风趣的音色对比。

谱例十二　大实话　　选自《山东民间歌曲论述》



晋剧中，书生用真嗓，旦角用假嗓，通常运用唱腔末翻高八度的唱法，称“二音”。[10]与其相似的还有流行於山东地区的“平调梆子”，也具有同样的特殊唱腔，其中大本腔（真声）吐字，二本腔（假声）行腔，甩腔时翻高八度，与晋剧的“二音”效果有异曲同工之美。此外，红脸与黑脸在尾句演唱时有一绝活，当地人称“诬腔”。所使用的方法是用吸气或呼气出极高的假声来表达激昂的情绪，鲁西南流传这样一句话：“四大扇两杆吼，一听就是大平调。”[11]可见特殊音色在人的听觉上影响之大。常德花鼓戏亦有句末翻高八度的唱法，这类唱法所产生的高尖音色，不仅在奏唱技术上丰富了表现手段，在尾句的音区、力度、情绪上都使人耳目为之一新。

从以上几种举例、归类和分析，可以看到特殊音色在传统音乐中运用之特点。虽然在这些例举中有很多内容是那些几乎於非正常音乐的边缘音色，但是，它们在传统音乐中所产生的影响和作用却是很大的。

与此同时，我们也应该看到，特殊音色的产生并不是孤立的，在这种现象的背后蕴含着语言因素、特定环境、文化习俗所构成的种种特性。

二　形成特殊音色的几种因素

1. 格罗塞在《艺术的起源》中认为：“音乐源於感情激动时语言的声调，这种情感兴奋时的声音从日常语言分化出来获得独立发展，使音的强度和音质的性质因强化而改变”，从这一起源说的角度，提出了自然语言音调与音乐语言音调的密切关系。中国古人常云：“言，心声也”。[12]又说：“凡音者，生人心声者也；情动於中，故形於声；声成文，谓之音。”[13]音乐和语言都由人心所出，人的激动时的语言音调，传统音乐中人声、器乐表现音乐高潮、特定情感时，所使用的特殊音色，都能找到语言被音乐异化的音色痕迹。如梆子腔剧种晋剧的尾句甩腔，河南筝曲的大幅度垂直上下滑揉等，都带有

特殊的地方语言色彩。人们常说，语言的终点是音乐的起点。《诗序》中说："言之不足，故嗟叹之；嗟叹不足，故咏歌之……"，特殊音色带有浓厚的感情色彩，它不但借鉴激烈的语言色彩，还将正常的音乐发展到极至，无不代表着民间艺人表达情感的一种方式。与之相对的是，中国文人讲悟性，论体味，"只可意会，不可言传"，古琴的虚声音色在"意会"中得到升华。并由此一角，感受到言外之意、弦外之音的审美境界。

2. 此外，观演场所及特定环境构成特殊音色产生的文化背景。如山歌演唱的环境总是和群山、旷野联系在一起。人们为了传递信息，以山歌作为交际信号，沟通情感的呼唤手段。在众多不同的山歌中，流行於西北地区的花儿演唱，歌者置身於天高地板、山高峰险之中，以天、地为台，使他们豪放的思绪不受任何束缚，人们直抒胸怀，争相比试谁唱的音最高、最尖。毫不奇怪，高尖音色是多么自然地融合在此种环境之中。试以这样的音响和恢宏阔大的环境相平衡，使其独特的表演方式与周围的环境达到和协、统一。当然，这种风格不仅仅体现在山歌中。田野劳动时所伴随的田歌，也是特殊音色产生的外部环境，唱者将强烈度的劳动和强烈度的音调协调起来，消除疲劳，意在独特的音响中进行着人与劳动的交融。因而，无论是高尖音色、破工音色还是其他类型的音色，演唱与山野、特定的环境有着天然的联系。

3. 由古至今，中国民间观演场所的文化习俗与艺术活动的整体有着极大的关系。在广大的乡村县落，戏台就搭置在广场、坪院。许多戏曲一开场先来一大段的开场音乐，其一部份意义是让拥挤喧闹的观众就坐；另一种含义便是预示着戏就要开始。在演出中，演员唱完一段，常常可听到戏迷们大声叫好。听众还可以随意交谈、喝茶、吃食物，熟悉曲调的人并跟着一起唱。造成了一种可容纳各种不同音色、音量的场所和气氛。在这种环境下出现与之相适应的音色，诸如性格音色等等，即使在室内这样的场合下，也并不显

得“怪”,“噪音刺耳”。反而是唱者情感发泄和唱腔技巧即兴发挥时所必用的音色。

艺术环境作为一个音乐的统一体,要求二度创作与三度创作的关系更为显要。表演者感染着欣赏者,欣赏者影响着表演者。在这种音乐文化习俗的形式下,特殊音色以各种不同的变异,使演奏者达到了更为自由的表现境地。因而,观演场所的文化习俗对特殊音色的影响,无疑是一个重要的文化参照现象。

4. 由文人主宰的古琴音乐,有别於热烈火红的民间音乐,它大多是在书斋雅舍的场合中进行自娱。他们所弹奏的琴曲,无不以追求自由、超然、淡泊的情趣为主。无论是琴人的精神思想、审美情趣还是在演奏准则上,古琴音乐都十分注重虚实的关系。“乐不在声、兴不在音”。[15]可见弦外之音的审美所在。虽然本文所谈“虚声音色”是诸多虚声中的一种,但是,从这独特的音响一角,可看到琴家的演奏心态,从获得这一音响的弹奏上看,“右弹如笔划,左手如映带。”[16]中国书法之妙,正在乎不光注重笔划传体,整体布局,还讲究映带,使字体转折灵活而又传神人微。在弹琴和挥毫的背后,造成了一个安静的、连同气息都要协调一致的意境。此种表演方式与琴乐的虚声音色极为吻合,它将琴人的意念、感受和弹琴的特定环境融为一体,成为古琴音乐独特的音色世界。

特殊音响造就了一个地区、一个民族的听觉习性。马克思指出:“五官感觉的形成是以往全部世界的产物。”[17]对於什么样的听觉习惯、审美意识,长期以来已形成固定的音色需要,它必然反映到奏唱者独特的艺术趣味的表达感情的方式之中,也必然作用於特殊音色的使用上。特殊音色造就了各个地区不同的审美听觉。传统音乐多乐种、多曲种分布极为广泛,各种不同的音色又与各地方音乐有着千丝万缕的联系。因而,对於特殊音色的发生很难用价值的观点来解释。在特定的情绪、特定的场合下,人们习惯而自然地有一个固定的听觉期待感,它已成为人们审美听觉享受的一部分。

这种音响的产生和听觉观念，哪怕是一个乐句，一个小腔儿，都直接在各种地方音乐中起重要的作用。

小　结

对特殊音色的探讨，只是从一个具体的侧面揭示了音色在传统音乐中特殊运用的意义和作用。它与语言因素的影响、特定环境的构成、文化习俗的现象有着亲密的关系。认识和理解了这样的特殊音色，那么我们对戏曲中近乎於噪音的性格音色，民歌中的高尖音色、唢呐的嘶声音色就不足为怪了。

无论是常规音色还是特殊音色，在中国传统单声音乐中，一个乐音因唱、奏、乐器不同而具备多种音色，同时，又可成为乐思发展的支点。在即兴表演的方式下，移易不换形的观念中，中国传统音乐本身的特性就在於由单个音、单声音乐到支声音乐的链式形态。它虽不具有明显的纵向独立运动，但是，横向线条非常丰富。在这种情况下，音乐本身对比发展的可能，除依赖於音高、节奏的变化之外，音色的对比变化十分重要。而后者更具有广泛的作用，因为与之相适应的诸多演奏、唱法，为此提供了广泛的天地。并可借音色为桥梁，来沟通传统音乐中韵味和风格的丰富内涵。

展现在我们面前的是一片广袤的旷野：那里是由各种音色所建构起来的人类乐音创造性的世界。

---

①《中国大百科全书·音乐舞蹈卷》，页 794。

②《中国大百科全书·音乐舞蹈卷》，页 794。

③萧梅："中国传统音乐存在方式管见"、《音乐探索》，1990 年第 3 期，页 3。

④沈洽、董维松编：《民族音乐学论文集》，中国文联出版公司，1985 年，页 130。

⑤《中国音乐》，1990 年第 3 期专栏李润中：《东北唢呐"破音工"》。

⑥《荆州花鼓戏·湖北戏曲音乐集成》油印本。

⑦《荆州花鼓戏·湖北戏曲音乐集成》油印本。

⑧胡金兆著：《程砚秋》，湖南文艺出版社 1987 年，页 57。

⑨⑩苗晶、金西著:《山东民间歌曲论述》。山东人民出版社,1983 年。

⑪⑫薛贵芬:"晋剧艺术的提高浅说"和纪根垠:"山东流行的几种梆子声腔浅说"。收於《梆子声腔剧种学术讨论会文集》。山西人民出版社,1984 年。

⑬《左传·襄公二十五年》。

⑭《乐记·乐本篇》。

⑮杨表正:《弹琴杂说》。

⑯蒋文勋:《琴声十六法》。

⑰马克思:《经济哲学手段》,人民出版社,1972,页 71。

原载台湾《艺术学》1994 年第 9 期

中国古代音乐史

中国古代音阶、调式的发展和演变

夏 野

音乐是社会实践的产物，是人类现实生活的反映，故不同国家和民族的音乐，常因其生活环境、风俗习惯、历史背景以及宗教、语言等方面的差异而形成各种不同的形态。中国民族有自己独立发展的道路，有着深厚的民族音乐传统。从原始社会到奴隶社会，中国民族通过不断的艺术实践，逐步建立了自己的音律、音调体系，以后又在长期封建社会中，通过国内各民族之间以及和外国民族之间音乐文化的交流而不断得到丰富和发展。不过唐宋以前，由于记谱法尚未确立，除个别琴曲有用文字说明演奏方法外，尚未见有其他乐谱留存下来；而唐代留存下来的某些乐谱，至今亦未能全部理解。这就对我们研究古代音阶、调式带来了相当大的困难。所幸的是，现存为数不多的唐宋乐谱以及大量的元明南北曲都是与汉唐燕乐一脉相承的，同时，明清以来流行的其他民族民间音乐也应与古代音乐有不同程度的联系。因此，本文除主要依靠一些文献记载和古代乐器作为根据外，也想尽可能联系实际音调来对古代音阶、调式的发展演变作一初步探索，并希望能有助于对我国民族音乐传统的认识，加深我们对现存民族民间音乐的理解。

一 关于原始乐调的推测

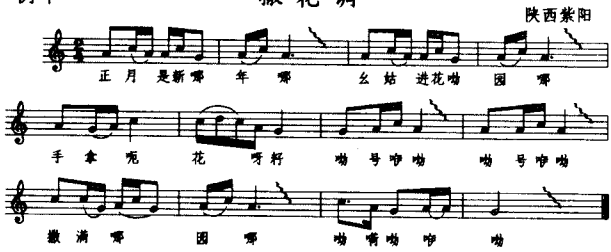
我国先民的音乐活动，大概是在语言还不甚发达以前就开始

了。最初的音乐只是运用一些简单的敲击乐器或生活用具打出节奏来伴奏舞蹈，《尚书》所谓“击石拊石，百兽率舞”，就是这类原始乐舞的情状。原始的歌唱也很简单，通常只是一些伴随劳动而产生的、没有歌词或者歌词很不完整的劳动呼声；或是随意模仿自然界的音响发出各种呼啸来抒发感情。《吕氏春秋》所谓“质效山林谿谷之音以歌”就是属于这一类的。原始歌唱的音调都是随口而出的，只是把一些高低不等而且是很不固定的音连接起来，没有什么明确的音律。后来经过长期的实践，特别是管乐器的发明，人们才逐渐有了简单的音律观念，开始有意识地运用两个以上具有一定音程关系的音来构成曲调。这是音乐产生过程中具有决定性的一次飞跃。

根据早期乐器和现代某些民族民间音乐来推测，这种具有一定音程关系的乐调，可能最初都是由三、四个音组成。相传最早的开孔管乐器“籥”就只有三孔，不开孔的原始单管乐器如号角之类，通过泛音亦常发四度和大小三度连续的音列。山西万泉县荆村出土的新石器时代的三孔陶埙，则可发由一个纯五度和小三度构成的三音列。殷墟出土的各种编组击乐器也常系三枚一组，如现藏故宫博物院的一组编磬，由名叫“永放”“天余”、“永余”的三枚组成。其音高为$^{b}b_{1}$、$^{c}1$、$^{b}{}_{3}{}^{e}$，正好构成一个由大二度和小三度连续的三音列。按首调 bE＝Do 记谱，就是 sol、la、Do 三个音。运用这种音列可以作成比较流美的音调，例如陕西民歌《撒花调》基本上就是用这样的音列组成的：

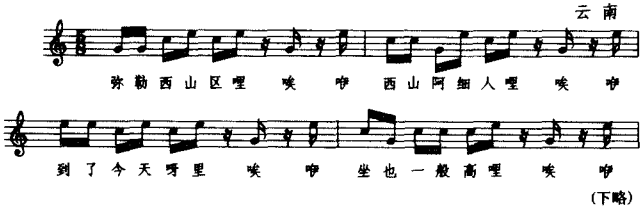
例 1　　撒 花 调

陕西紫阳

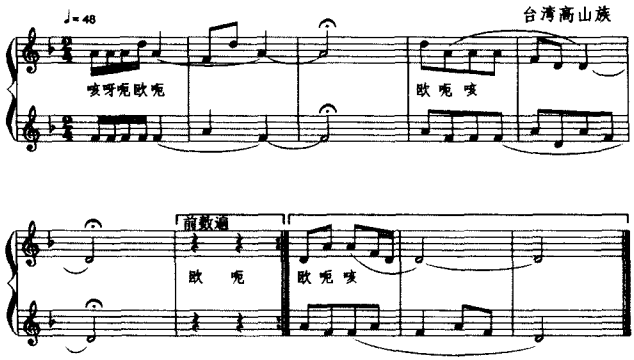


河南安阳大司空村出土的一套商代编钟，也是三个一组。其音高为$^{b}d_2$、f_2、$^{b}b_2$，按首调^{b}D＝Do 记谱，便是 do、mi、la 三个音（第三音转位后则可得一个由小三度和大三度相连接的三音列）。又温县出土的商代晚期编铙，发音为c_1、e_1、g_1，恰好构成一个由大三度和小三度相连续的三音列，按 C＝Do 记谱，则为 do、mi、sol 三个音，这两种三音列，在现代民族民间音乐中亦有遗留。例如云南阿细族、台湾高山族民歌中就有由这种三音列构成的很有特色的曲调：

例 2　阿细跳月歌



例 3　劳动号子

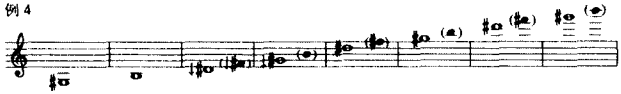


从上述情形可以看出，由大小三度连续或由大二度、小三度连续的三音列，是我国原始乐调的基本形态。由这种三音列构成的曲调，虽然有可能达到一定的美听要求，但毕竟变化较少，听多了自

会觉得单调而要求有所发展。看来古人首先想到的办法就是将两种三音列综合起来，从而形成由四个音组成的四音列。例如由 la、Do、mi 和 sol、la、Do 两种三音列加以综合，就可以得到一个由 la、do、mi、sol、(la、do)等音组成的四音列(也可以叫做三度音阶)，这从西周“中义钟”的发音序列尚可看出这种迹象。

“中义钟”是西周中期的产品，出土于陕西扶风县黄雄公社云塘大队，是 1959 年发现的西周窖藏品，现藏西安陕西省博物馆。一组共八个，其音高略如下图(白符头代表鼓部发音，黑符头为铣部的发音)：

例 4



按首调 B＝Do，每钟以鼓部发音为准，可得出以下音列：la、do、mi、la、mi、la、mi、la。基本上仍是一个由小三度和大三度相连续的三音列。但连同基本上仍是一个由小三度和大三度相连续的三音列。但连同铣部发音，则可构成三组由大小三度音相连接的四音列：

la、do、mi、sol，la、do、mi、sol，

la、do、mi、sol，la、do。

正好相当于由 la、do、mi 和 sol、la、do 两个三音列的综合。可以认为，中义钟加用铣部发音的这种做法，不但说明古代四音列与三音列之间的关系，同时还暗示出直到西周中期，三音列和四音列还是一直并行的两种最有影响的音列。

不过另一方面，由于多孔吹奏乐器的创造，商代也已有运用五声音阶的可能。例如河南辉县出土的五孔陶埙，用不同按孔方法，可以奏出由大小三度和大小二度组成的一系列音，如下图(其中黑符头表示较难吹出的音)：

例 5

如按 A＝Do 或 E＝Do，则有可能吹奏出 do、mi、sol、la、si、re 或 fa、la、do、re、mi、sol 这样两种音列组成的曲调。值得注意的是，与它同时出土的另一陶埙，其发音与此完全相同，说明当时已初步有了绝对音高的观念。特别是还出现了连续的半音序列，这就为后来的律调理论提供了前提条件。

二　三分损益法与从宫观念的建立

管乐器埙、籥等的发明和运用，为确立音高、音程观念奠定了巩固的基础。以后在多方面的音乐实践中，在制造编管乐器如排箫、竽、笙等的过程中，特别是弦乐器的发明和应用，逐渐积累经验，找到了一些管、弦乐器发音的规律；经过殷周的长期酝酿，随着科学的进步，特别是数学的发展，史称“三分损益法”的乐律理论便正式产生了。这是音乐发展进程中又一个巨大的飞跃。

“三分损益法”又称“五度相生法”。约产生于春秋（前 770—前 403）。最初是用数学方法按四、五度关系来计算五声音阶中各音的弦长比例，后来也用以计算十二律管的长度。

最早记载此法的是《管子》（约成书于公元前四世纪）一书。它说：“凡将起五音，先主一而三之，四开以合九九，以是生黄钟小素之首，以成宫；三分而益之以一，为百有八，为徵；不无有三分而去其乘，适足以是生商；有三分而复于其所，以是生羽；有三分而去其乘，适足以是成角。”这段话的大意是说，如要计算五个音的弦长，其法是先假定黄钟的长度为（1×3）的四方，即 9×9＝81，以此作为宫音。然后以宫之长加上其三分之一，即得下四度徵音；再就徵音之长减去三分之一，即得上五度的商音。如此反复运算，便可全部求得五个音的长度。列成算式如下：

宫(黄钟):$(1\times3)^4=81$,

徵:$81\times{}^4/_3=108$,

商:$108\times{}^2/_3=72$,

羽:$72\times{}^4/_3=96$,

角:$96\times{}^2/_3=64$。

假设宫音的音高相当于C,按各音的相对音高依次排列,就是一个以徵音为最低音的五声音阶:

例6

后来《史记》所述的算法则与此略有不同。《史记·律书》:"律数九九八十一以为宫,三分去一五十四以为徵,三分益一七十二以为商,三分去一四十八以为羽,三分益一六十四以为角。"

同样是以八十一为宫,用三分损益计算其他各音,但《管子》是先益后损,《史记》是先损后益,因此所得徵、羽两音的长度就比《管子》算出的各小一倍,也就是说要比《管子》所算的徵、羽两音各高一个八度。列成音阶则以宫音最低:

例7

这两种五声音阶都是我国传统音乐中所常见的,说明两种算法都是根据实际音乐而得,并不是随意为之的。

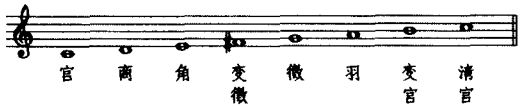
同时,在公元前四世纪以前,从宫观念亦已确立,《国语》(约成书于公元前四世纪)记伶州鸠答周景王(前554—520在位)问说:"大不踰宫,细不过羽,夫宫,音之主也。"这就是说,乐工们当时已认识到,音阶在实际应用中有一个主要的音,即宫音。这一观念的确立,就为后来的旋宫转调理论奠定了基础。

三 七声音阶与调式外音的运用

除五声音阶外，周代民间音乐中也有七声音阶的存在。《战国策》述荆轲刺秦王的故事说："荆轲入秦，太子宾客知其事者，皆白衣冠以送之。至易水上，既祖取道，高渐离击筑，荆轲和而歌，为变之徵声，士皆垂泪涕泣。……复为羽声慷慨，发尽上指冠。""变徵"为低半音的徵音，荆轲为表达他当时的悲愤激越之情，在歌唱中使用了变徵音，甚至是以变徵为主音的调式，那都是完全可能的。七声音阶中的"变宫"见于记载较晚，但湖北随县曾侯乙墓出土的战国编钟乐律铭文中确有"辞宫（即变宫）"一名。联系《左传》（约成书于公元前四世纪）所谓"为九歌、八风、七音、六律以奉五声"等话来看，可知七声音阶至迟在春秋战国之际已经正式形成。

古代七声音阶是在五声音阶的基础上增加"变宫"、"变徵"两音而成。其半音位置是在四、五度与七、八度之间，与稍后流行的类似西洋人调的"新音阶"不同。图示如下：

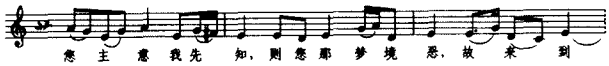
例 8

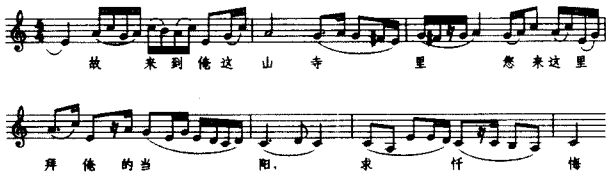


上述湖北随县出土的战国编钟，其下层各钟就是按这种音阶排列的（参见黄翔鹏《先秦音乐文化的光辉创造》附表），说明这种音阶在当时已很有影响。

这种音阶在我国传统音乐如昆曲、南音、梆子等剧曲中还能经常见到。下例是昆曲《东窗事犯·扫秦》中的一段：

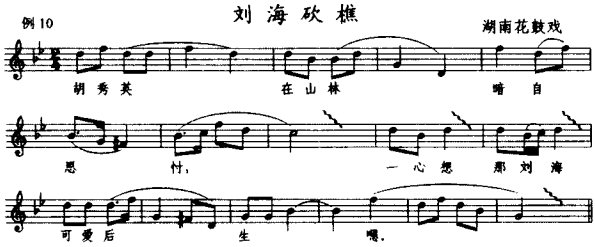
例 9 [迎仙客]（中吕宫）





古代七声音阶是以五声音阶为基础的，二变音通常只作为辅助音用，古人所谓“七音、六律以奉五声”，可算说出了它的本质特征。因此在一般情况下，决不能把它和新音阶 fa 调式等同起来，上例是古音阶 C 宫调，如果解作新音阶 G 宫 fa 调式，那显然是不符合原曲精神的。

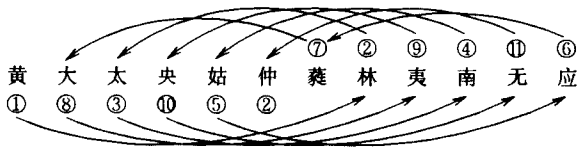
战国时候，民间歌唱中还有使用调式外音的情形。如《楚词》宋玉答楚王问时曾说：“客有歌于郢中者，其始曰《下里巴人》，国中属而和者数千人；其为《阳阿》、《薤露》，国中属而和者数百人；其为《阳春》、《白雪》，国中属而和者不过数十人。引商刻羽，杂以流徵，国中属而和者不过数人而已。”宋玉这段话虽然是为了说明他那“曲高和寡”的理论，但从中却可看到当时民间歌唱中有所谓“引商”、“刻羽”、“流徵”之类的调式外音。“引商”、“流徵”大概是指比商、徵约高半音的音，刻羽或即低半音的羽音。现代民间音乐中还有这种杂以“引商、流徵”的情形。如湖南花鼓调当曲调下行到徵音时常常将徵音约升高半音。根据此种音型作上下四五度模仿进行时，则又出现升高的商音：



四 十二律与八十四调理论的建立

古代音阶中的宫、商、角、徵、羽等相当于首调唱名，其音高随调而异，决定调高的是“律”。古律是将一个八度分为十二音，故称“十二律”其中单数称律，双数称“吕”(亦称“同”)，所以十二律又叫“十二律吕”。

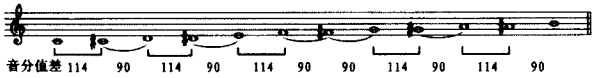
十二律的名称初见于《国语》，以黄钟为基音，由低到高依次定名为：黄钟、大吕、太簇、夹钟、姑洗、仲吕、蕤宾、林钟、夷则、南吕、无射、应钟。十二律也是用三分损益法求得，故古律即称为“三分损益律”或“五度相生律”。《吕氏春秋》述其相生次序说：“黄钟生林钟，林钟生太簇，太簇生南吕，南吕生姑洗，姑洗生应钟，应钟生蕤宾，蕤宾生大吕，大吕生夷则，夷则生夹钟，夹钟生无射，无射生仲吕。三分所生，益之一分以上生；三分所生，去其一分以下生。黄钟、大吕、太簇、夹钟、姑洗、仲吕、蕤宾为上，林钟、夷则、南吕、无射、应钟为下。”图示如下：



这种算法，基本上和《管子·地员篇》的算法相同，但已算全了十二律。据杨荫浏先生按当时尺度推测，那时候作为音高标准的黄钟，约比现在的 f_2 略低一些。但据湖北随县曾侯乙墓出土的战国编钟，其黄钟则约当于 ^bA。按这套编钟系以姑洗为宫，其音高约相当于现在的 C_2。我国历代所定黄钟音高标准不一，加以幅员广阔，各地区、诸侯国之间也可能互有差异。下面为了讲述方便，假定黄钟约当于 C_1。如此则十二律之间的音程关系大致如下(方括号表

示大半音，圆括号表示小半音）：

例 11



十二律及从宫观念的确立，就为“旋宫”理论奠定了基础。旋宫理论应是在春秋时代与十二律确立的同时就产生了。上述战国前期以姑洗为宫的曾侯乙编钟的制作，证明在当时已将旋宫理论用于音乐实践。但正式见诸文字，则从《礼记》开始。《礼记·礼运》说：“五声、六律、十二管，旋相为宫也。”这就是说，以五声（或七声）音阶配十二律，可用任何一律作宫音而构成十二个不同音高的宫音阶，以何律为宫的音阶即称何宫（或均）。如以黄钟为宫的音阶称“黄钟宫”，以仲吕为宫的音阶称“仲吕宫”等等。

调式的概念大约也在春秋战国之际逐步确立，古时称调式为“调”（或“声”），如以宫为主音的称“宫调”，以徵为主音的称“徵调”等等。

用五声音阶中任何一音作主音而构成不同调式，这在民间音乐中是早就存在的。《管子》算律以徵音为最低音（主音），不应出于偶然，说明当时民间有徵调式音阶的存在。《韩非子》述师旷为晋平公解释师涓所奏濮上之音时曾提到有所谓“清商”、“清徵”、“清角”者，说的当是结于高八度商音、徵音、角音的三种调式。《战国策》述荆轲刺秦王的故事中所谓“复为羽声慷慨”，则明确指出了他最后唱的是一首羽调式歌曲。值得注意的是，我国古代关于调式的概念，可能主要是以结音不同作为根据，因而无论何种调式，都仍然强调其宫音的重要作用。《国语》所谓“夫宫，音之主也”，《鬼谷子》所谓“商角不二合，徵羽不相配，能为四音主者，其为宫乎”都显示出这种倾向。

周代民间音乐中虽然五种调式都有，但宫廷雅乐中常用的调

式，似乎只有宫、角、徵、羽四种，例如《周礼·大司乐》所述三大祭的音乐中就独缺商调。这大概是由于周代雅乐多由古乐改编而成，保持着以四声音列为主的传统，其中往往缺少商音，当然也就不可能有商调。例如《大武》这个代表性乐舞，大约到春秋末期才加用商音，由于显得突出，孔子听了不理解。他问："淫及于商何也？"宾牟贾告诉他，《大武》中本来没有商音，是乐师们传授走样了。

在明确了音阶中可以任何一音为主而构成不同调式和十二律可以旋相为宫之后，汉初开始出现了五音十二律旋相为宫可得六十调的理论总结。最初记载这一科学结论的是《淮南子》(约成书于公元前150年)，它说："一律而生五音(即调)，十二律而为六十音。"这是就我国以五声音阶为主的情况说的。如按七声音阶则可以有八十四调。八十四调之说，最早见于《北史·万宝常传》："开皇初，沛国公郑译等定乐，每召(宝常)与议，宝常奉召造诸乐器，其声率下郑译调二律；并撰乐谱六十四卷，具论八音旋相为宫之法，改弦移柱之变，为八十四调。"万宝常是北齐、周、隋间人，幼年随北齐祖珽学音乐，曾协助祖珽修洛阳旧曲，接触过不少龟兹乐，并精于演奏琵琶，他的八十四调理论是通过琵琶演奏实践而得。又《隋书·音乐志》载郑译论乐调也提到八十四调理论，据说是根据龟兹人苏祗婆的琵琶调"七调、五旦"推演而成。因此，万宝常和郑译的八十四调理论，显然都是受龟兹乐调的影响和启发而得的。

关于宫调命名，历来存在着两种体系。一种是"之调式"即任何调式的调高均依其所属宫音阶的宫音高度为准，并以此命名。如以黄钟为宫的宫调式称黄钟宫，以黄钟为宫的商、角、徵、羽调式则分别称为黄钟商、黄钟角、黄钟徵、黄钟羽；实即黄钟宫音阶之商、角、徵、羽调式的意思。另一种是"为调式"。即任何调式均以其主音的音高为准作为该调式命名的根据。如以黄钟为宫的商调式，不称黄钟(之)商，而称"太簇商"，即以太簇为商的商调之意。以黄钟宫音阶各调为例，将两种命名列表对照如下：

律　　名	黄	大	太	夹	姑	仲	蕤	林	夷	南	无	应
之调式命名	黄钟宫		黄钟商		黄钟角		黄钟变徵	黄钟徵		黄钟羽		黄钟变宫
为调式命名	黄钟宫		太簇商		姑洗角		蕤宾变徵	林钟徵		南吕羽		应钟变宫

就我国古代多调式体系的实际来说，由于无论何种调式都特别强调其宫音的作用，而“之调式”命名法正是以此为根据的，它对识别各宫调之间的关系也较为简单明了。所以一直占居优势地位。

五　新音阶与燕乐音阶

汉以前，我国宫廷音乐通常都是用的一种半音在四、五度与七、八度之间的宫调音阶。这种音阶特别是在祭祀天地祖先的“雅乐”中始终占居优势，所以后来就把它叫做“雅乐音阶”，又称“古音阶”。

魏晋南北朝以来，由于各民族民间音乐大量进入宫廷，乐府音乐中逐渐为一种不同于雅乐音阶的新音阶所取代。其特点是半音位置在三、四度与七、八度之间，类似现代所说的自然七声音阶。这种音阶在南北朝流行的“清乐”中曾广泛运用，故称为“清乐音阶”，也叫“新音阶”。

《隋书·音乐志》载郑译论乐调说：“今乐府黄钟，乃以林钟为调首，失君臣之义。清乐黄钟宫，以小吕（仲吕）为变徵，乖相生之道。今请雅乐黄钟宫以黄钟为调首，清乐去小吕，还用蕤宾为变徵。”这段话可列表说明如下：

律名	黄	大	太	夹	姑	仲	蕤	林	夷	南	无	应
古雅乐黄钟宫	宫•		商		角		变徵	徵		羽		变宫
隋雅乐黄钟宫	清角		徵		羽		变宫	宫•		商		角
清乐黄钟宫	宫•		商		角	清角		徵		羽		变宫

从上表可以看出，当时的清乐黄钟宫乃是以仲吕为四度音，即将古雅乐黄钟宫的变徵换成低半音的清角（郑译仍称变徵），从而成为一种半音关系在三、四度与七、八度之间的新音阶。而乐府黄钟宫（指隋雅乐）不以黄钟为调首，却以林钟为调首，这在实际音乐中可能有两种情形，一是用的古黄钟宫徵调式；一是虽然沿用古黄钟徵调音阶中各音，但由于变宫音的被强调，实际已成为一种以徵为宫以变宫为角的新音阶了。据郑译所述情形看来，当是属于后一种。郑译站在维护古乐的立场，主张无论乐府雅乐和清乐都必须沿用古音阶，这当然毫无道理，在事实上也是行不通的。

新音阶起于何时，未见明确记载。但根据一些零碎资料可以看出秦汉以来流行的“楚声”，显然就是属于这一体系的。

《唐书·音乐志》论相和三调时说：“平调、清调、瑟调，皆周房中乐之遗声也，汉世谓之三调。又有楚调、侧调，汉房中乐也。高帝乐楚声，故房中乐皆楚声也。侧调生于楚调，与前三调，总谓之相和调。”又据《魏书》陈仲儒奏称：“瑟调以角为主，清调以商为主，平调以宫为主。”陈仲儒这类文人所谓的以宫、商、角等为主，无疑是用的古音阶概念，加以平、清、瑟三调又属古乐系统，因此可以肯定，它们是属于古音阶的宫、商、角调。至于楚、侧两调，陈氏虽未说明，但大曲中有《櫂歌行》、《白头吟》两曲，据王僧虔说，一属瑟调，一属楚调，而沈约却说同调。如此看来，楚调显然就是新音阶的羽调。因

其音阶结构，与属于古音阶体系的瑟调表面上完全一样，只是骨干音不同罢了：

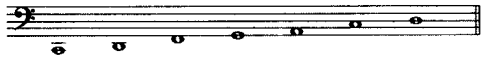
瑟调：角 变徵 羽 变宫 商
　　徵　　宫

楚调：羽 变宫 商 角清 徵
　　宫　　角

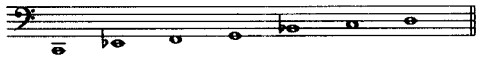
这两种音阶，如果不从旋法特点上去分辨，确实是很容易相混的。

不过这种新音阶羽调式，通常称为“楚商调”，即“楚调之商”的意思。例如琴曲中的“楚商意”，其定弦法是以“正调”定弦为基础，通过紧二、五弦改变两个小三度的位置而得：

例12　正调定弦

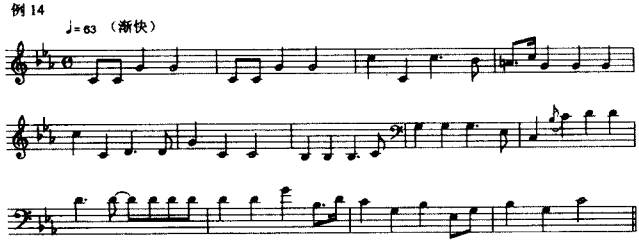


例 13　楚商意定弦



当然，由于七音不全，这种音阶有可能出现新音阶 C 商和 C 羽两种倾向。在实际音乐中也确实如此。例如属楚调系统的唐代琴曲《离骚》就带有这种游移性。不过总的看来，其主要倾向还是属于羽调风格的。举第一段为例：

例 14



“楚商”即“楚调之商”，这是我国古代乐调命名的惯用方法；如黄钟之商称“黄钟商”。因此楚商必须有一个楚调音阶为根据，那就是一个以徵为基音的新音阶。也许可以这样说：楚调是“楚声”的基本音阶，楚商则是楚声的常用调式。正因为如此，所以人们在讲到“楚调”这个词时，往往也包括“楚商”之意，这是可以理解的。但就严格的意义说，楚调和楚商是有区别的，并不是一种调式的异名。

当然，和楚商的情形一样，由于七音中缺少一音，很可能出现宫、徵调式的游移。但无论如何，楚声是属于新音阶系统的音乐，这是没有疑问的。

下面再看侧调是什么样的调式。

据《旧唐书·音乐志》说：“侧调生于楚调”。究竟如何生法未见说明，不过琴曲中的侧弄应该是和侧调有密切联系的。传统七弦琴中所谓侧弄，是就正弄的调弦不作任何变动而直接解作带变音的调弦。例如把正弄 5 6 (7) 1 2 3 (4) 5 6 解作 1 2 (3) 4 5 6 (^{b}7) 1 2。如果七音全用的话，就成了一个带^{b}7 音的宫音阶。由于这个音阶单从形式上看又与古商调音阶相似，因此许多习惯按古音阶观念命名的人，亦常将此种音阶称为“侧商调”。例如姜白石所作琴曲《古怨》，虽然实际是按侧调（带^{b}7 的宫调）旋法，但他不称侧调，而称为侧商调。总之，这种被称为侧调的基本音阶是一个带^{b}7 的宫音阶则是可以肯定的。至于实际创作中由于转调或在中间段落，也可能如沈括所说采用侧杀、顺杀、寄杀等等手法而结于其他的音。王灼《碧鸡漫志》在谈到《伊州》大曲时说：“王建宫词云：侧商调里唱《伊州》。林钟商，今夷则商也。管色谱以凡字杀，若侧商则借尺字杀。”文中所说林钟商是指唐俗乐律，夷则商是指南宋律，都是用的“之调式”观念。列表说明如下：

唐雅乐律：	黄	大	太	夹	姑	仲	蕤	林	夷	南	无	应	黄	大	太	夹
唐俗乐律：				黄	大	太	夹	姑	仲	蕤	林	夷	南	无	应	黄
南宋律：			黄	大	太	夹	姑	仲	蕤	林	夷	南	无	应	黄	大
工尺：	下凡	合		四	下一		上		尺	下工		下凡		六		
古音阶：	2	3		#4	5		6		7	$\dot{1}$		$\dot{2}$		$\dot{3}$		
侧调音阶：	1	2		3	4		5		6	$^{b}7$		$\dot{1}$		$\dot{2}$		

从上表可见，王灼所谓“凡字杀”，实系“下凡字杀”；宋人谈管色谱字都是不分上下的。王灼用的是古音阶概念，按他的意思，《伊州》大曲在唐代属林钟（之）商调，南宋时为夷则（之）商调；本来是用下凡字杀，若侧商则用尺字（古音阶变宫）杀。说侧商调用下凡字杀是不错的，而宋代有侧杀、顺杀、寄杀等手法，可能借尺字杀；但如说一定要借尺字杀才叫侧商调，那就缺少根据了。

总之，侧调的基础音阶是一个带$^{b}7$音的宫音阶，它的半音位置表面上和楚调一样，因此《旧唐书》说是“侧调生于楚调”。同时侧、楚两种音阶表面又都和古商调音阶相似，或许这也是人们常把它们叫作“侧商”、“楚商”的原因之一吧。

值得注意的是，这种“生于楚调”的“侧调”音阶，从汉魏南北朝以来逐渐扩大其影响，以致成为隋唐燕乐中最常用的音阶，所以后来就把这种带$^{b}7$的宫调音阶直呼为“燕乐音阶”或“燕乐调”。严格说来，这种称呼是不够科学的，不如叫“侧调”好。因为隋唐燕乐实际是多种音阶并用的，侧调音阶只是其中之一而已。

宋·蔡元定（1135—1198）论燕乐音阶时，曾用古音阶、清音阶（楚调）来和它作对比，把三者的关系说得比较清楚。《宋史·乐志》说：“蔡元定尝为燕乐一书，证俗失以存古义，今采其略附于下：黄钟用合字，大吕、太簇用四字，夹钟、姑洗用一字，夷则、南吕用工

字，无射、应钟用凡字，各以上下分为清浊；其中吕、蕤宾、林钟不可以上下分，中吕用上字，蕤宾用勾字，林钟用尺字；其黄钟清用六字，大吕、太簇、夹钟清各用五字，而以上下紧别之；紧五者，夹钟清声，俗乐（燕乐）以为宫，此其取律寸律数用字配声之略也。”

“（燕乐）一宫、二商、三角，四变为（清乐之）宫。五徵、六羽、七闰为（清乐之清）角。五声之号与雅乐同，惟变徵以于十二律中阴阳易位（即低一律），故谓之变；变宫以七声所不及（低一律），取闰余之意，故谓之闰。四变居（清乐）宫声之对，故为宫。俗乐以闰为正声，以闰加变，故闰为（清乐之清）角，而实非正角。此其七声高下之略也。”列表说明如下：

律　　名：	黄	大	太	夹	姑	仲	蕤	林	夷	南	无	应	黄	大	太	夹
管色谱字：	合	下四	四	下一	一	上	勾	尺	下工	工	下凡	凡	六	下五	上五	紧五
古音阶：				1		2		3		#4	5		6		7	$\dot{1}$
清音阶：				5		6		7	1		2		3	4		5
燕乐音阶：				1		2		3	4		5		6	$^{b}7$		$\dot{1}$

单从形式上看，燕乐（侧调）音阶与古商调、清乐徵调（楚调）音阶的结构无甚区别，所以常常容易误解，特别在七音不全的情况下更难于判断。同时，古代音乐理论家为了使宫调体系单一化，通常都把三种体系的各调统一到古音阶体系里面。比如把燕宫调、清乐徵调一概称为商调。这是研究中国古代音乐时所需要特别留意的。例如姜白石收集整理的《霓裳中序第一》，虽然他按古音阶体系称为商调，但根据其旋法特点和实际表现，完全能感受到它是一首燕宫调式的乐曲。

六　唐宋俗乐二十八调

十二律旋相为宫和七声旋相为调，在理论上可得八十四宫调，

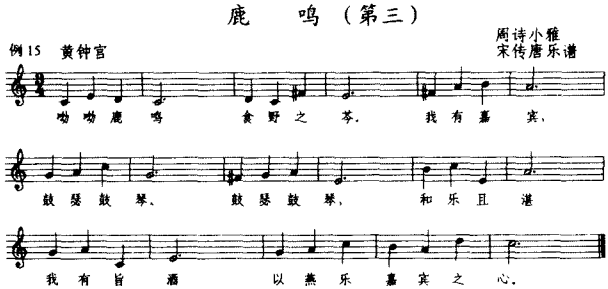
但变宫、变徵两种调式，在实际音乐中是很少用或者根本不用的，所以古代有的音乐理论家就只说六十调。同时，由于乐器结构上的限制，实际在古代很难做到完满的十二律旋相为宫。比较可行的办法还是利用管乐器上的七个音进行旋宫，这样就可得到三十五个宫调，不过隋唐常用的实际只有“七宫四调”即二十八个宫调。据《唐书·礼乐志》说：“凡所谓俗乐者，二十有八调：正宫、高宫、中吕宫、道调宫、南吕宫、黄钟宫，为七宫；越调、大食调、高大食调、双调、小食调、歇指调、林钟商，为七商；大食角、高大食角、双角、小食角、歇指角、林钟角、越角，为七角；中吕调、正平调、高平调、仙吕调、黄钟羽、般涉调、高般涉，为七羽。”这二十八调的名称很不统一，说明它是根据不同地区不同民族的俗称而来的。如大食调，般涉调当系龟兹调名，越调可能来自南方，道调则是源于乐种的名称道曲而来。这些来自各民族民间的乐调和古代传统乐调混在一起，形成了《唐书·礼乐志》所谓“自周陈而上，雅正淆杂而无别”的复杂情况。显然这许多乐调在调式结构、乐曲风格上是不一样的，但表面结构又可能大同小异。因此，理论家们为了系统化，便以它们表面结构的相似为根据，统统纳入古宫调的系列。唐天宝十三年甚至明令把所有俗调名一概改为律调之名。这样表面看来是简单而系统化了，但却给后人带来了很大的疑问，使人们产生了对二十八调调性调式认识上的混乱。因此，在今天讨论古代音阶、调式时，必须特别注意及此。同时也应注意，由于各代乐律音高标准不一，加以又有“为调式”、“之调式”两种命名体系，因此在用律调命名时也并不统一，现以沈括《梦溪笔谈》所述为主（沈括是为调式体系），并参考其他有关记载，将唐宋俗乐二十八调列一简表，见文末。

在这个表中有值得特别注意的两点。一、宫、羽调式和商、角调式各按一种体系自成一组。如正宫与般涉调，高宫与高般涉调等宫、羽调式之间均为小三度关系调，它们都是属于古音阶体系的调式。大石调与大石角，双调与双角等所谓商、角调式之间也是小三

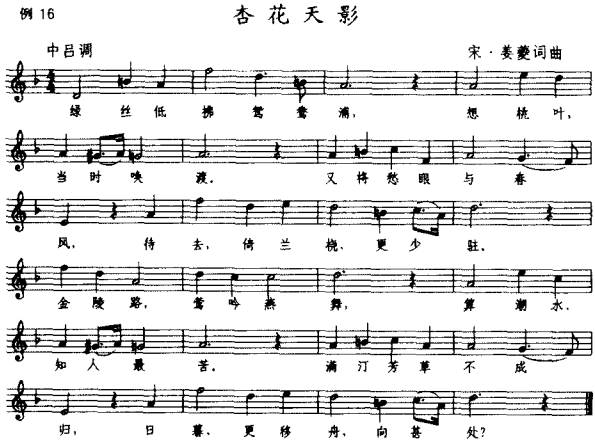
度关系。但就名称而论，商和角并非小三度关系。按古音阶观念，所谓“角”实当变宫之位，照理应叫变宫调。何以会不称变宫调而称角调呢？只能有一种解释，即当时所谓商调，实质上是在商音上建立的徵调新音阶，也就是我们前面所说的楚调音阶。因此，大食调、双调等都是新音阶徵调式，而并非古音阶商调式。所谓“大石角”、“双角”等则是指以徵调新音阶中的角为主音的调式。同时，所谓商、角调式，如按燕乐音阶（即侧调音阶）解释，也是宫、羽两种调式。由此看来，唐代音乐存在一种倾向，即每种音阶中都取一个大调和一个小调性质的调式作为主要调式来运用。二、表中所列七个音阶之中，除七声外，都另有一个备用的音，其位置是在古音阶宫、商之间，按新音阶则是清角与徵之间，按燕乐音阶则是在闰（清羽）、宫之间。在管色谱中则以“勾”字来体现。过去一般认为这是一种八声音阶，但根据可以得到的唐宋音乐来看，主要还是供作调式外音用的。

以上只是根据理论上所作的判断，至于在实际创作中，由于各种原因的影响，比如七音不全，或者二变用得较多，而又在旋法上把握调式特点不够，以及中途有意识的离调转调等等，都有可能造成调式的游移。但就现存唐宋以来属于二十八调系统的乐曲来看，大体上还是符合上述判断的。

宫调式方面，例如赵传唐代诗乐谱黄钟宫《鹿鸣》、《四牡》，宋·陈元靓《事林广记》中的正宫《愿成双令》、《嫌》宋·姜白石的越九歌无射宫《项王古平调》和词乐中吕宫《杨州慢》，元·熊朋来的古诗乐夹钟宫《菁菁者莪》等都属宫调性质，而且凡用有第四度音者，必然是用变徵，说明作者是按古宫调处理的。举《鹿鸣三章》末章如下：

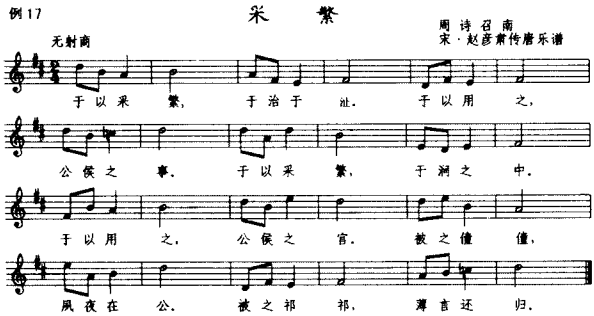


羽调中如宋·姜白石越九歌中的大吕羽《蔡孝子中管般瞻调》和自度曲中吕调《杏花天影》、正平调《淡黄柳》，元·熊朋来诗新谱中的黄钟羽《驺虞》和太簇羽《衡门》等都具有古音阶羽调式的特色。举《杏花天影》一曲为例：

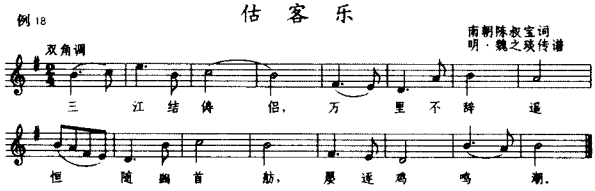


商调曲中，大都表现为燕乐宫调式的风格。如赵传唐代诗乐无射商《关雎》、《卷耳》、《采蘩》，姜白石白度曲越调《秋宵吟》，越九歌黄钟商《越相——侧商调》，以及他收集整理的唐乐商调《霓裳中序第一》等都是。由于燕乐宫调式与新音阶徵调式的格调特别相近，

所以许多乐曲常有游移于此两者之间的现象；有的则比较倾向于新音阶徵调式的风格。如白石自度曲双调《翠楼吟》，越九歌双调《涛之神》和醉吟商小品《胡渭州》等是。下例《采蘩》也带有这种调式的游移性，但无论如何它与古商调是距离较远的：



角调如前所述，在俗乐二十八调中是指以清乐徵调中的角音为主音的调式，或者是燕乐音阶的羽调。这种角调式，在唐宋乐曲中尚未找到实例，但“明乐八调”中的双角调《估客乐》仍然保持着这个传统。从理论上说，它比较符合燕乐音阶羽调式，但解作新音阶角调式也是比较顺畅的：



总之，唐宋俗乐二十八调中的宫、商、角、羽四调，并非出于同一音阶体系。如单按古音阶体系说，应该是宫、商、羽、变宫四调。而实际上，其中宫、羽两调是指古音阶系统的宫、羽两种调式；商、角两调则系指清乐音阶系统的徵、角两种调式或燕乐音阶的宫、羽两种调式。唐段安节《乐府杂录》所谓“商角同用，宫逐羽音”，可能与

此有关；也许他的意思就是说的商、角两调同用一种音阶，宫、羽两调则是同用另一种音阶这种情形吧。

唐俗乐二十八调是对中国音阶、调式的实际所作的一次比较全面的总结，它对后世音乐创作的影响是相当深远的。元、明南北曲一直到明、清昆曲的宫调都和这一体系一脉相承。当然它在实际运用的历史进程中，仍在不断地发展变化。关于这方面的情况，尚有待于调查研究。这里仅略作几点说明，以作为本文的结束。

一、唐俗乐二十八调中的燕乐调，在唐代曾经风行一时，大约到南末以后便逐渐不为人重视了。现有元明以来属于二十八调体系的作品，已很少使用燕宫调式，凡商调，大都是按新音阶徵调或古音阶商调处理。前者如“明乐八调”中的越调《玉台观》，后者如元·熊朋来“诗新谱”中的商调《七月》(首章)和“明乐八调”中的小石调《清平乐》、双调《关雎》等都是。当然，属于燕调式体系的音乐也并未完全消灭，目前西北某些民乐如陇东道情、秦腔中都还留存着它的影响。不过它往往是以燕乐音阶徵调式的形态出现，显示出它和新音阶徵调已经进一步融合起来。同时，古音阶和新音阶也在不断调整着它们之间的关系。例如昆曲中同属中吕宫的《快活三》(见《长生殿·哭象》)和《迎仙客》(见《东窗事犯·扫秦》)两个曲牌，前者作新音阶处理，后者仍用古音阶形式。总的趋向是新音阶的运用越来越广，古音阶似乎已逐渐退居到次要地位。

二、南宋以来，俗乐二十八调逐渐在进行归并、减省。南宋时首先去七角调不用，又高宫一均中，商、角、羽调全去，结果只用七宫十二调。元代又去高宫和道宫，实际只用五宫七调；元末又减去三调，统称为“九宫”。明代南曲则有五宫、八调，合十三个宫调。后来南曲也和北曲一样，实际只用九个宫调。一般认为，宫调之所以减少，主要是由于失传。这当然也可说是原因之一。但最根本的原因也可能是与后来对宫调观念的改变有关。唐宋时候上层社会比较注重调式的意义，特别是宋代有不少文人都强调所谓“起调毕曲”

之法，即主张一曲之首尾音都必须用调式主音。这种理论，对于帮助明确调式固然也有一定意义，但如过份追求，势必走入音乐八股文的歧途，因此在民间实际创作演奏中并不拘泥于原曲牌关于宫调的规定，而是作相当自由的处理。这种情形在北宋时候就已十分普遍。正如沈括所说："然诸调杀声亦不能尽归本律，故有祖调、正犯、旁犯。又有寄杀、侧杀、递杀、顺杀……然就其间亦自有伦理，善工皆能言之。"另一方面，由于古、新、燕三种音阶的进一步综合，也使得原有的某些调式失去独立存在的意义，而只剩下了调高的意义。所以后来在南北曲中，干脆使用管色字谱作调名，七宫之中只保留正宫一名，以示与原有宫调相联系。

从以上情况看来，我国音阶、调式的发展演变，开始是由简单到完备、到复杂，然后又由复杂逐渐趋向简化和实用。这是完全符合事物发展的辨证规律的。

唐律	夹	姑	仲	蕤	林	夷	南	无	应	黄	大	太	夹	姑	仲	蕤	林	夷
宋初律			黄	大	太	夹	姑	仲	蕤	林	夷	南	无	应	黄	大	太	夹
今宋律(唐俗律)	黄	大	太	夹	姑	仲	蕤	林	夷	南	无	应	黄	大	太	夹	姑	仲
			合	下四	四	下一	一	上	勾	尺	下工	工	下凡	凡	六	下五	五	紧五

注：此表为假设音高

正宫 正黄钟宫C	大石调	太簇商D
般涉调 南吕羽A	大石角	姑先角B
高 宫 大吕宫^{b}D	高大石	夹钟商^{b}E
高般涉 无射羽^{b}B	高大石角	仲吕角C
中吕宫 夹钟宫$^{\#}$E	双调	仲吕商F
中吕调 黄钟羽C	双角	林钟角D
道调宫 中吕宫F	小石调	林钟商G
正平调 太簇羽D	小石角	南吕角E
南吕宫 林钟宫G	歇指调	南吕商A
高平调 姑洗羽E	歇指角	应钟角 F
仙吕宫 夷则宫^{b}A	林钟商	无射商 ^{b}B
仙吕调 仲吕羽F	林钟角	黄钟角G
黄钟宫 无射宫$^{\#}$B	越调	黄钟商C
黄钟羽 林钟羽G	越角	太簇角A

论证中国古代的纯律理论

陈应时

我国音乐学家缪天瑞先生曾经在1950年版《律学》一书中，据我国七弦琴上设有泛音徽位提出了“中国应当有纯律理论的发生”的推断[1]。笔者对七弦琴音律经过了一段时间的研究之后，认为缪先生的推断是能够成立的。本文拟单独对我国古代的纯律理论作一番论证。[2]

一　我国古代纯律的基础理论

纯律之所以属于一种自然律，因为它和一些平均律制相比较，人为性较小，即使和同属于自然律的三分损益律相比较，也更合于自然科学原理，因为纯律是在较多地采用泛音列中的自然音程基础上建立起来的。

从物理学或音乐声学的角度来说，发音体有规则地振动，就产生乐音；不规则地振动，就产生噪音。所谓有规则地振动，即发音体振动产生基音时，其本身的二分之一、三分之一、四分之一、五分之一……（从理论上来说，乃至无穷的细分）都同时在振动。这些细分部分的振动，就产生和谐的泛音列（泛音列和基音合在一起，物理学上称之为分音列，故分音列中第一分音即基音，第二分音即第一泛音）。分音列中的第一分音（即基音）最响，第二分音（即第一泛音）次之，第三分音又次之，……所以人们平常直接感受到一定高

度的乐音乃是基音，但实际上这个乐音中也是包括了泛音列在内的。只有当发音体整体停止振动，而只剩下其局部（二分之一、三分之一等等）振动时，才显现出泛音。泛音的高度也是由发音体振动部分最长的局部所决定。从理论上来说，一个基音所伴随的泛音数是无限的，但由于人类的耳朵所能感觉的音域，音量都是有限的，因此所听到的泛音只是分音列中的一小部分。如果发音体不取有规则的振动，而是各种音素的杂乱凑合，就产生不和谐的噪音。在音乐艺术中主要使用乐音，但也不排斥部分噪音的使用（如打击乐器等）。

对于泛音列或分音列，历来说最初为17世纪法国音乐理论家美孙（Pater Marie Mersenne，1588－1648）所发现，后由法国数学家索发尔（joseph Sauveur，1653－1716）加以说明。但事实上最早发现分音列并对之作了理论说明的是古代中国人。

在我国的七弦琴上，因为古代中国人发现了琴弦上的泛音之后，才产生明确泛音位置的十三个徽位。最早记载琴徽的文献，就目前所知，是三国时期魏国嵇康（224－263）的《琴赋》，其中“弦以园客之丝，徽以钟山之玉”、“弦长故徽鸣”[3]等句，说明至迟在嵇康时代的七弦琴上已经有了用“钟山之玉”做成的琴徽；仅当时七弦琴上是否具备了十三个徽位，《琴赋》中未提及，但据南北朝时期梁朝丘明（494－590）所传的琴曲《碣石调·幽兰》文字谱记载，此曲用全了琴上的十三个徽位，则证明至迟在此时的七弦琴上已具备了十三个徽位。琴弦在第一或第十三徽上奏出的泛音，是全弦长八分之一振动部分发出来的音，说明当时的古代中国人已经发现了分音列内第八分音和第六分音以下的全部分音。仅第七分音因为不合音乐实践需要，故在琴上没有被采用。

北宋著名科学家沈括（1031－1095），在他的《梦溪笔谈·补笔谈》中，对七弦琴上的泛音曾作了科学的理论说明。他说：“所谓正声者，如弦之有十三泛韵，此十二律自然之节也。盈丈之弦，其节亦

十三;盈尺之弦,其节亦十三。故琴以为十三徽。不独弦如此,金石亦然。《考工》为磬之法,已上则磨其端,已下则磨其旁,磨之于击而有韵处,即与徽应,过之则复无韵,又磨之至于有韵处,复应以一徽。石无大小,有韵处亦不过十三,犹弦之有十三泛声也。此天地至理,人不能以毫厘损益其间。"[4]沈括所说的"泛韵"即泛音。他认为弦上发泛音之处便是"自然之节",这是世界上最早的声学术语。后来西方物理学称之为 Node,也是"节"的意思。近世把纯律归于自然律,也就是沈括所说的"此天地至理,人不能以毫厘损益其间"的"自然之节"上发出来的乐音。如果人为地稍改变其"节"的位置,则违反了"自然之节"的规律,就奏不出泛音来。所以我们古代中国人又很早认识到,泛音的律,是一种客观存在。南宋琴家徐理于公元 1268 年撰成的《琴统》一书说:"盏有天地,则有是律,有是律,则有是声;有是声,则有是准(准是一种定音器——引者注);准之器虽未作于有律之初,准之意已默存于有琴之先。"[5]徐理的这些论述,把律的自然性描绘得相当透彻,说明了律的原理在音乐形成之前已经客观存在着。

如果说单凭七弦琴上十三个徽位来论述"自然之节"的泛音只具有一定的实践经验性,还不能说已经完全上升到理论高度的话,那么沈括对于"不独弦如此,金石亦然"的判断,则具有高度的理论概括性。因为琴弦上的"自然之节",凭经验能摸得着;定下的徽位,又看得见。但在金石一类乐器上,又如何能摸得着看得见这"自然之节"?如果没有一种理论指导,那就无从发现亦不可能得出"金石亦然"的结论。

前面已经提到乐音和噪音的区别。金石一类物体,它们并非都能发出乐音来,一般只能发出噪音。而沈括解释《考工记》的"为磬之法",就是从规则振动泛音列的角度,把磬和一般的石头区别了开来。磬发出的音之所以可调高调低,因为它已不同于一般的石头,而能像弦一样作带有泛音列的规则振动,故沈括敢于判断金石

乐器的发音和七弦琴琴弦的发音原理一样，即所谓“有韵处亦不过十三，犹弦之有十三泛声也”。当然，从现代科学的角度来看，沈括说发音体规则振动的泛音“不过十三”似乎还不十分精确，但这在一无测音仪器，二无声学实验室的公元十一世纪，可说是当时世界最先进的一种声学理论了。

如果说“自然之节”理论还只是一种初步认识，那么南宋哲学家朱熹(1130—1200)《琴律说》提及的“四折取中为法”[6]，则更是关于七弦琴泛音徽位的高度理论概括。而在沈括“自然之节”学说和朱熹《琴律说》的理论基础上，南宋徐理之《琴统·十则》又创立了世界科技史上最早的分音列理论。书中说：“琴有十则，节四十五，同者十有四，得位者三十有一”。[7]这就是说，当时已在理论上确认七弦琴每条弦上有三十一个“自然之节”。其产生方法是根据沈括的“自然之节”理论和朱熹的《琴律说》所定之四尺五寸弦长，然后将一条弦平均分为二至十段。各段之间的分界点即为节，共四十五个，除去重叠的十四个，得三十一个节。而且“十则”中又明确地计算了三十一个节各距岳山的长度。因为原文较长，现仅摘录前四则如下：

“一则：弦间之长四尺五寸。……二则：二而分之，各得二尺二寸五分；中节为七徽，按声，泛声与散声同，是谓中声。三则：三而分之，各得一尺五寸，一节如上数，为五徽，有隔一下应，隔二上应，泛声亦有应，二节三尺，为九徽，有隔二上应，泛声亦有应。四则：四而分之，各得一尺一寸二分五厘；一节如上数，为四徽，泛声有应，二节二尺二寸五分，同七徽，三节三尺三寸七分五厘，为十徽，有隔一上应，泛声亦有应。[8]

《十则》把全弦长均分为二段至十段，不仅得到了比七弦琴十三徽多了十八的三十一个“自然之节”，而且由于找到了琴弦上这三十一处泛音位，因此又扩大了七弦琴上的固定音位。原来七弦琴上七弦十三徽一共有九十一个泛音位，而七弦三十一节则可得二

百一十七个固定音位。尤其是增加了 1/9 段和 1/10 段的节，对于齐全七弦琴纯律音阶音位有极大的用处，因为在七弦琴的第十三徽和龙之间九段、十段上两个节的的位置是在全弦长的 8/9 和 9/10 处，这两个节上的按音又正好和该弦散音构成纯律的大全音和小全音音程。

现在人们一般把发音体规则振动的分音列排列到第十六分音或更多的分音，但实际上人类的耳朵能够明显感受得到的实际音响，大概也只有到第十分音为止。因此，公元第十三世纪在我国形成的分音列三十一节理论，可以说是当时世界上最先进的一种纯律基础理论，它在世界科技史上应该占有一定的地位。

二　我国古代的纯律音阶理论

我们知道，泛音列或包括基音在内的分音列是产生纯律的自然基础，但泛音列或分音列并不等于纯律音阶。在乐音体系中所用的纯律音阶只是采用了泛音列或分音列中的某几个音程，作为产生纯律音阶的依据。

此外，就我国的七弦琴音乐来说，它也并不限于泛音，在七弦琴的演奏中主要地还是大量采用按音和散音，泛音只是七弦琴音乐中的一小部分；而况在一条琴弦的十三个徽位上发出的泛音连同此弦散音，只构成相当于现在所谓大三和弦的三个音，其余十一个音只是同度或高低八度和此三个音重复。所以在一条弦上要构成完整的纯律音阶，还需要采用按音。因为按音的位置比较自由，它不像泛音那样受徽位的制约，也不像散音受定弦的约束，一经定弦完毕就不能再自由改变其音高，按音可以按在徽上，也可以不按在徽上而按于徽间。因此，七弦琴音乐使用何种律制的音阶，主要关键除定弦外，还在于按音的律学规定。

在七弦琴上，徽位泛音和徽位按音的弦长比除第一、二、三、四、五、七徽外，其余第六、八、九、十、十一、十二、十三徽是各不相

同的。请看下表：

徽位	空弦	13	12	11	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1
泛音弦长比	1	$\frac{1}{8}$	$\frac{1}{6}$	$\frac{1}{5}$	$\frac{1}{4}$	$\frac{1}{3}$	$\frac{1}{5}$	$\frac{1}{2}$	$\frac{1}{5}$	$\frac{1}{3}$	$\frac{1}{4}$	$\frac{1}{5}$	$\frac{1}{6}$	$\frac{1}{8}$
按音弦长比	1	$\frac{7}{8}$	$\frac{5}{6}$	$\frac{4}{5}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{2}{3}$	$\frac{3}{5}$	$\frac{1}{2}$	$\frac{2}{5}$	$\frac{1}{3}$	$\frac{1}{4}$	$\frac{1}{5}$	$\frac{1}{6}$	$\frac{1}{8}$

从上表可知，第六、九徽的按音比同徽泛音低八度，第十一徽的按音比同徽泛音低两个八度。若以空弦散音为宫(1)，则第八徽的泛音为角(1/5)，而同徽的按音为羽(3/5)；第十徽的泛音为宫(1/4)，而同徽的按音为清角(3/4)；第十二徽泛音为徵(1/6)，而同徽的按音为散音上方的小三度音(5/6)。上述这些按音也都合于纯律音阶要求。尤其是第十一徽，第八徽上的两个按音，明显地和三分损益律音不同而完全合于纯律音阶的角、羽音要求。因此，在七弦琴的一条弦上，用琴上的徽位按音和徽间按音，就可以构成纯律音阶。事实上在我国明末以前的七弦琴音乐，其泛音、按音和散音基本上是合于纯律音阶的。这样，在我国古代就自然会有关于纯律音阶的理论。

朱熹的《琴律说》，是研究我国七弦琴音律的专门著作。朱熹在这一论著中对当时七弦琴按徽位取按音以及在第十三徽徽外取徽外音的纯律音阶实践，作了律学上的探索。他说："盖初弦黄钟之宫，次弦太簇之商……皆起于龙龈，皆终于临岳，其长皆四尺五寸，是皆不待抑按，而本律自然之散声也。而是七弦者，一弦之中又各有五声十二律者凡三焉。且以初弦五声之初言之，则黄钟之律固起于龙龈而为宫声之初矣。太簇则应于十三徽之左而为商，姑洗则应于十一徽而为角。林钟则应于九徽而为徵，南吕则应于八而为羽。……若七徽之后以至四徽之前，则五声十二律之应，亦各于其初之次而半之。四徽之后以至一徽之前，则其声律之应，次第又如其初，而又半之。"[9] 朱熹的以上论述，清楚地表明了在一条琴弦上上、

中、下三准三组五声音阶的按音音位。他设全弦长为四尺五寸作宫音之长，其他各音的弦上音位均以徽位为准，唯商音之音位在“十三徽之左”，似乎不太明确。但《琴律说》对第四弦的音位有这样的论述：“黄清少宫应于十，太清少商应于九。”我们知道，七弦琴上第十徽的位置是在全弦长的 3/4 处，第九徽的位置是在全弦长的 2/3 处，因此宫音和商音的弦长比在第四弦上是 3/4：2/3，若把这个弦长比移到第一弦上，则成为 1：8/9，所谓“十三徽之左”的位置便是 8/9，这样就可知道朱熹所述七弦琴第一弦上、中、下三准三组五声音阶的全部音位之弦长比。现将朱熹之论述转化为表格如下：

准别	下准						中准				上准					
徽名	空弦	十三徽之左	十一徽	九徽	八徽	七徽		六徽	五徽		四徽		三徽	二徽		一徽
徽位之长度比	1	$\frac{8}{9}$	$\frac{4}{5}$	$\frac{2}{3}$	$\frac{3}{5}$	$\frac{1}{2}$		$\frac{2}{5}$	$\frac{1}{3}$		$\frac{1}{4}$		$\frac{1}{5}$	$\frac{1}{6}$		$\frac{1}{8}$
律名	黄钟	太簇	姑洗	林钟	南吕	黄钟	太簇	姑洗	林钟	南吕	黄钟	太簇	姑洗	林钟	南吕	黄钟
阶名	宫	商	角	徵	羽	宫	商	角	徵	羽	宫	商	角	徵	羽	宫
弦上的位置(尺)	4.5	4	3.6	3	2.7	2.25	2	1.8	1.5	1.35	1.125	1	0.9	0.75	0.675	0.5625
弦长比	1	$\frac{8}{9}$	$\frac{4}{5}$	$\frac{2}{3}$	$\frac{3}{5}$	$\frac{1}{2}$	$\frac{4}{9}$	$\frac{2}{5}$	$\frac{1}{3}$	$\frac{3}{10}$	$\frac{1}{4}$	$\frac{2}{9}$	$\frac{1}{5}$	$\frac{1}{6}$	$\frac{3}{20}$	$\frac{1}{8}$

由此表可知，朱熹所述七弦琴第一弦在上、中、下三准的三组五声音阶，完全合于现今所谓纯律的五声音阶。那么朱熹的论述当然是一种纯律音阶理论了！

三　我国古代纯律的生律法

我国古代的纯律理论是围绕着七弦琴这一乐器而建立起来

的，因此我国古代纯律的生律法也就是七弦琴上纯律的调弦法。

我国现存最古老的琴谱，便是公元六世纪梁朝丘明所传的琴曲《碣石调·幽兰》文字谱，从此谱的记谱形式来看，此曲必须用纯律来演奏。另一首古老的琴曲，便是明代《神奇秘谱》中所收录的《广陵散》，其记谱形式（减字谱）较现存其他所有琴谱更接近于《碣石调·幽兰》文字谱。据王世襄同志推断："此谱当是北宋或更早的传谱。"[11]笔者认为这是可信的。从此曲的记谱形式来判断，它亦应该用纯律来演奏。笔者限于条件，未能通读所有琴书，故尚未发现在南宋之前有关七弦琴纯律调弦法的文献记载，仅知南宋以后的七弦琴纯律调弦法，已经有了明确的记载。

南宋文学家兼音乐家姜白石（约1155—约1221）曾创立了七弦琴上的"侧商调调弦法"。对于这一调弦法，姜白石在琴曲《古怨》谱的序中作了这样的说明："慢角调，慢四一晖，取二弦十一晖应，慢六一晖，取四弦十晖应。"[12]这里，姜白石对作为产生"侧商调"基础的"慢角调"定弦法没有作具体的说明，但在他的《七弦琴图说》中有明确的记载："宫调，五弦十晖应七弦散声，四弦十晖应六弦散声，二弦十晖应四弦散声，大弦十晖应三弦散声，惟三弦独退一晖，于十一晖应五弦散声。……黄钟，大吕并用慢角调，故于大弦十一晖应三弦散声，……"[13]以上就构成了由宫调定弦转弦取慢角调再转弦取侧商调的全部调弦法。但这套调弦法据姜白石的琴曲《侧商调·古怨》谱的实际演奏来看，在定宫调各弦之前，须先将第二、第七弦借用第七徽定成同律八度，然后依次按上述宫调转慢角调再转侧商调定出各弦。这一调弦法的结果，就产生纯律之各弦散音。

明代杨嘉森于1547年所辑的《琴谱正传》，其琴论部分中记载了一种简易的纯律生律法。此书的"上弦势"说："先上五弦；次上一弦，八徽上合；次上二弦，大间合；次上三弦，小间合；次上四弦，大间合；次上六弦，大间合；次上七弦，大间合。"[14]这里的"大间合"、"小间合"是当时七弦琴调弦法的专用术语，当时的琴家们是明白

的，但对于现代人来说，则不一定都能懂得它们的含义。幸好在《琴谱正传》成书之后两年由汪芝编辑的《西麓堂琴统》中，对此带有“大间合”、“小间合”的纯律生律法有了更明确的说明。此书琴论部分的“上弦例”说：“初上一弦，二上五弦，大八合一；三上二弦，九合五；四上三弦，中十合一或名十一合五，五上四弦，大九合一；六上六弦，大九合；七上七弦，大九合。”上述《琴谱正传》和《西麓堂琴统》中的生律法，两者完全一致，只是在最初定第一、第五弦时次序上稍有不同。所谓“大间合”，就是相隔两条弦之两弦按上方弦于第九徽（弦长比为 2/3）上，使按音和下方弦散音构成同度，此两弦之散音就构成纯五度关系。所谓“小间合”，就是相隔一条弦之两弦，按上方弦于第十一徽（弦长比为 4/5）上，使按音和下方弦散音构成同度，此两弦之散音就构成纯律大三度。“上弦势”、“上弦例”都指明一开始定第一、第五弦时，按第一弦于第八徽（弦长比为 3/5）上，使第五弦散音与之成同度，此两弦的散音便构成纯律大六度。现将“上弦例”的生律法作律学上的计算，并列表如下：

弦别	生律法	设第一弦弦长比为 1	以第三弦弦长比为 1	阶名
一	初上一弦	1	$1\div\frac{3}{4}=\frac{4}{3}$	徵
二	三上二弦，九合五	$\frac{3}{5}\div\frac{2}{3}=\frac{9}{10}$	$\frac{9}{10}\div\frac{3}{4}=\frac{6}{5}$	羽
三	四上三弦，中十合一或各十一合五	$1\times\frac{3}{4}=\frac{3}{4}$ 或 $\frac{3}{5}\div\frac{4}{5}=\frac{3}{4}$	$\frac{3}{4}\div\frac{3}{4}=1$	宫
四	五上四弦，大九合一	$1\times\frac{2}{3}=\frac{3}{5}$	$\frac{2}{3}\div\frac{3}{4}=\frac{8}{9}$	商
五	二上五弦，大八合一	$1\times\frac{3}{5}=\frac{3}{5}$	$\frac{3}{5}\div\frac{3}{4}=\frac{4}{5}$	角
六	六上六弦，大九合（三）	$\frac{3}{4}\times\frac{2}{3}=\frac{1}{2}$	$\frac{1}{2}\div\frac{3}{4}=\frac{2}{3}$	徵
七	七上七弦大九合（四）	$\frac{2}{3}\times\frac{2}{3}=\frac{4}{9}$	$\frac{4}{9}\div\frac{3}{4}=\frac{16}{27}$	羽

从上表可以看出,“上弦势”、“上弦例”所述的七弦琴定弦,都是琴上最基本的正调(姜白石称之为“宫调”)调弦法,从各阶名的弦长比来看,已经构成了一个完全的纯律五声音阶。唯独第七弦的散音,按常规应该和第二弦散音构成同律八度。但在上表中却比第二弦散音的同律高八度音高了一个普通音差(80/81),从而成为三分损益律的羽音(16/27)。这样说来,“上弦势”、“上弦例”岂不成了不完全的纯律生律法了吗?否。智慧的古代中国人早就注意到第七弦散音有可能比纯律高出一个普通音差的问题,并早已提出了解决办法。

明初袁均哲于1413年撰的《太音大全集》,是一本琴论专著。此书的“琴弦法”一节中有一条调弦说明:“芒芒若声在大九按四弦九徽上,第七弦宜缓;若声在大九按四弦九徽下,则第七弦宜徽。”[116]这说明七弦琴正调调弦法中名之为“散七大九合四”,实际上要按在第四弦的第九徽徽下(左)少许(即比徽上低一个普通音差),才能称得上“第七弦宜徽”,才能使第七弦的散音正好和第二弦散音构成同律八度,使七条弦的散音完全合于纯律音阶要求。

但是,严谨的律学家们还会提出质问,“侧商调调弦法”,《琴谱正传》的“上弦势”,《西麓堂琴统》的“上弦例”,在调弦时都离不开人的耳朵,因为利用七弦琴上第八徽、第九徽、第十徽、第十一徽,在每调两弦所发出的音是否构成同度音或八度音时,都要靠人的耳朵去分辨,而且第七弦虽然有了“四弦九徽下”的规定,但究竟“徽下”多少,也要由人们的听觉来决定,所以,带有一定的主观性。它们作为七弦琴的调弦法可以,要作为一种纯律生律法理论,似乎还缺少它们的客观性。对于这一点,智慧的古代中国人也早就想出了排除七弦琴纯律生律法中人类听觉主观属性的办法,使之符合客观原理。

早在春秋战国时期,《庄子》中有这样的记载:“吾示子乎吾道,于是乎为之调瑟,废一于堂,废一于室。鼓宫宫动,鼓角角动,音律

同矣。夫或改调一弦于五音无当也。”[17]庄周在那时已经发现同律的弦就会发生物理学上所谓的共振现象。置于堂上的瑟和置于室内的瑟，音律相同，则弹奏堂上之瑟时，室内的瑟会不弹自鸣；若两架瑟的弦调得不一致，就不会有这种共振现象发生。沈括也曾用共振原理来解释过乐器不弹自鸣的怪现象。他在《梦溪笔谈》一书中说：“予友人家有一琵琶，置之虚室，以管色奏双调，琵琶弦辄有声应之，奏他调则不应。宝之以为异物，殊不知此乃常理。……此声学至要妙处也。”[18]沈括又把这种共振的声学原理应用到琴、瑟一类乐器的调弦法上。他在《梦溪笔谈·补笔谈》中说，“琴瑟弦皆有应声：宫弦则应少宫，商弦则应少商，其余皆隔四相应。今曲中有（应）声者，须依此用知之。欲知其应者，先调诸弦令声和，乃翦纸人加弦上，鼓其应弦，则纸人跃，他弦即不动。声律高下苟同，虽在他琴鼓之，应弦亦震，此之谓正声。”[19]沈括所述的在琴弦上加纸人调弦的办法，历来被琴家们所采用。若用这种方法，非但能使“上弦势”、“上弦例”中第七弦和第二弦“隔四相应”而构成精确的同律八度，也可以校验所有琴弦的散音是否合于纯律，这就排除了七弦琴调弦法中人类听觉的主观性，而使调弦法变成一种科学的生律法。

至此，我们可以自豪地说，我们古代中国人不但早于西方人发明了十二平均律，而且也早于西方人发明了纯律，我们不仅有着比西方早得多的纯律音阶实践，而且还有着比西方早得多的纯律基础理论。纯律音阶理论和纯律生律法。

四　我国古代纯律理论的几个特点

（1）我国古代围绕七弦琴而创立的纯律理论，是建立在自然科学基础上的。因此，它经得起科学实践的检验。

（2）我国古代的纯律生律法，因受七弦琴五声音阶定弦的影响，所以在方法上七弦琴正调只生纯律五声音阶的五律。但因七弦琴又具有十三个徽位，故实际上七弦琴正调定弦全部徽位泛音中

包括纯律的十律；若把七弦琴正调定弦之散音、徽位泛音和徽位按音一起计算在内，则包括了纯律的十六律。因此，七弦琴正调纯律定弦并不限于演奏纯律五声音阶的琴曲。从明末以前的许多琴谱来看，七弦琴音乐除了采用纯律五声音阶之外，还经常采用五声音阶加变宫、变徵或加变宫、清角等其他的纯律音阶形式。

(3)西方在意大利人查里诺(Ciosephe Zarlino，1517—1590)首先调出欧洲之纯律大音阶后，因受键盘乐器的局限，各国音乐学家们曾为解决纯律的转调问题而大伤脑筋。他们也曾先后设计过种种多键式的键盘乐器，但都没有获得成功，最终不得不在键盘乐器上放弃纯律而走向十二平均律。我国南宋姜白石在公元第十二、十三世纪期间早已成功地创立了七弦琴纯律的“侧商调调弦法”，并据此纯律调弦法创作了琴曲《侧商调·古怨》，妥善地解决了纯律音阶的转调问题。琴曲《侧商调·古怨》包含了太簇、仲吕、黄钟三个调均。再早的琴曲《碣石调·幽兰》，《慢商调·广陵散》，也都带有纯律音阶的转调。因此可以说，纯律音阶转调的困难，由于采用了七弦琴这样带徽位的弦乐器而早就被古代中国人所克服。

(4)西方的纯律生律法，在生大六度音时，先要生出纯四度音，然后再取其上方的纯律大三度音，为二次生律法；此外，西方的纯律理论尚缺一次性小三度生律法(需将大六度转位后成小三度)。我国古代的纯律生律法，因有七弦琴上的第八徽(弦长比为 3/5)，一次就能生出纯律的大六度音；利用琴上的第十二徽(弦长比为 5/6)，也能一次生出纯律的小三度音来(朱熹《琴律说》：“五弦则南吕之律因起于龙龈而为羽之初矣，黄清少宫则应于十二。”这便是纯律小三度的一次生律法)。所以就纯律的生律法方面来看，我国古代的纯律生律法也较之后来西方产生的纯律生律法要先进得多。而且这种先进的生律法，又可说是道道地地的中国式的纯律生律法。

1982.4.修改于北京

[附记]笔者于1962年在沈知白先生的指导下，获得了初步的音乐声学和律学知识。沈先生又出题要我研究古琴音律，后我写成《关于我国古琴的音律问题》一文。本文是在旧稿的基础上，又对我国古代音律理论试作进一步研究。谨此对已故的沈知白先生深表怀念。

---

①见该书万叶书店1953年第四版第70页。

②关于明代和明代之前的七弦琴琴谱使用纯律的问题，笔者将在《〈碣石调·幽兰〉文字谱研究》、《琴曲〈广陵散〉谱考释》、《论姜白石的〈侧商调调弦法〉》和《琴曲〈侧商调·古怨〉谱考辨》四篇论文中专门进行考释。

③引自《嵇中散集》卷二《琴赋》，商务印书馆1936年缩印明嘉靖精合刊本第9页(下)、第10页(下)。

④引自胡道静校注《梦溪笔谈校正》，中华书局1959年第1版第915页。

⑤引自《琴统》"中声"一节，见北京图书馆藏明瞿氏铁琴铜剑楼抄本(此本无页码)。

⑥⑨⑩⑳引自《朱子全书》，北京图书馆藏清康熙五十三年武英殿刻本，卷四十一，第23页。这里朱熹所用的"四折取中为法"是当时如何在七弦琴上确定泛音徽位的一种理论术语。对于这种方法，明朱厚爝1539年辑的《风宣玄品》琴谱中称"安徽法"(又名折纸法)。明代律学家朱载堉(1536—1611)于1584年定成的《律学新说》一书中对此法又有详细说明。他说："盖琴家自岳山至龙龈二者用纸条作为四折，以定四徽、七徽、十徽；作为五折以定三徽、六徽、八徽、十一徽；作六折以定二徽、五徽、七徽、九徽、十二徽；首末两徽乃四徽折半也，此法最为简易。若以算法定之，则置琴若干为实，四归得四徽，一倍即七徽，二倍即十徽也；五归得三徽，一倍即六徽，二倍即八徽，三倍即十一徽也；六归得二徽，一倍即五徽，二倍即七徽，三倍即九徽，四倍即十二徽也；八归得一徽，七因之即十三徽也。"(引自该书卷一"论准徽与琴徽不同第十"。商务印书馆《乐律全书》影印本第70页。)朱载堉用简便的折纸法和数学计算法，归纳了在他以前如何在七弦琴上确定泛音徽位，以取得琴上十三个"自然之节"的方法。这足以说明古代中国人不仅早已摆脱单凭听觉取琴上泛音位置的实践阶段，而且在理论上已经把握了在七弦琴上如何设立徽位的一套办法。

⑦⑧同⑤"十则"一节。

⑪详见中央音乐学院民族音乐研究所编《广陵散》，音乐出版社1958年版第4页。

⑫引自《琴曲集成》第一辑，上册，中华书局1963年影印本，第12页。

⑬转引自《宋史》第一百三十一卷，志第八十四，乐六。中华书局点校本第3052页。

⑭⑮同⑫，第808页、第1013页。

⑯引自《中国版画丛刊》，中华书局1961年影印本第五函。《太音大全集》卷五，第24页。

⑰引自《庄子》"徐无鬼第二十四"。中华书局据华亭张氏本校刊本第89页。

⑱⑲同①，第280页。第917—918页。

原载《中央音乐学院学报》1983年第1期

孔子的理想人格与中国传统琴乐的文化底蕴

刘明澜

孔子是中国历史上的伟大哲人，他创立的儒学，实际上是纯粹的人学。他一生执着于人生与人世，极其重视人格的修养，并以“仁”作为人格修养的最高准则。而春秋时代的孔子，就把古琴音乐视作文人修身养性、陶冶人格的艺术，正如《左传》说：“君子之近琴瑟，以仪节也，非以慆心也。”《礼记·典礼下》也说：“士无故不彻琴瑟”。所以两千多年来，孔子以“仁”为本的理想人格，必然以巨大的力量对文人创作的琴乐产生深远的影响，并赋予传统琴乐以独特的文化底蕴。

一 “兼济天下”与传统琴乐的精神素质

孔子生活在春秋末期，这是一个礼崩乐坏、诸侯纷争的动荡的时代。面对“杀人盈城”，“富者累巨万，而贫者食糟糠”的严酷局面，孔子不是逍遥物外，逃避现实，寻求精神的解脱，而是忧心忡忡，积极入世，提出一整套以“仁”为核心的学说。

孔子说：“一日克己复礼，天下归仁焉。”(《论语·颜渊》)所谓“仁”，就是“爱人”、“泛爱众”。《论语》里就记载了孔子“爱人”的例证：“厩焚。子退朝，曰：‘伤人乎？’不问马。”孔子闻听马厩失火，首

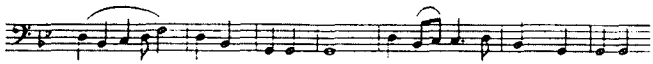
先关心的是人的安全而不是马，这与奴隶主阶级的传统观念迥然不同。孔子又强调“孝悌为仁之本”，行“仁”必须从孝悌作起，因为孝悌是维系家族之间以及家与国之间关系的纽带。如果家族内部人人守礼，那么推而广之，便会事君如父，这样整个国家就会安定有序，不致于出现犯上作乱、有悖于周礼的事。所以儒家经典《大学》说：“身修而后家齐，家齐而后国治，国治而后天下平。”可见孔子提倡的“仁”，有鲜明的政治内涵，即通过一个个人的主体人格修养，自觉地恢复周礼，便可实现“天下归仁”，治国平天下的理想。

为了实现“仁”，孔子要求君子“修己以安百姓”（《论语·宪问》）。《论语·雍也》记载：“子贡曰：‘如有博施于民，而能济众，如何？可谓仁乎？’子曰：‘何事于仁？必也圣乎！尧舜其犹病诸！’”“修己”是培养主体内在品格达到仁、圣境界，从而使主体产生巨大的精神力量，去“博施济众”。虽然这一点连尧舜做起来也有一定困难，但却是孔子孜孜以求的理想。可见“修己”是基础，“济天下”、“安百姓”是目的，二者虽有内外之别，实则合而为一。继孔子赞赏“博施济众”之后，孟子又进一步提出与民同忧乐，以天下为己任的“仁政”观，他说：“乐民之乐者，民亦乐其乐；忧民之忧者，民亦忧其忧。乐以天下，忧以天下，然而不王者，未之有也。”（《孟子·梁惠王下》），所以“仁”既是一种治世安民之道，也是个人人格修养的最高准则。由于“仁”与“复礼”密切相关，而孔子又置身于一个战乱频仍、人命危浅的社会现实中，因此他说：“志士仁人，无求生以害仁，有杀生以成仁”（《论语·卫灵公》）。这种“杀生以成仁”及其后孟子所说的“舍生取义”，都要求君子为实现博施济众、治世安民的理想，应具有不惜牺牲个人一切，乃至以身相殉的高尚情操。

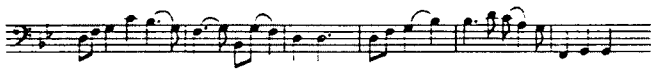
孔子一生不仅高举“仁学”的旗帜，更为了“兼济天下”而奔波于列国之间，不知疲倦地游说诸侯。即使陷于“绝粮，从者病，莫能兴”的处境，面临生命的考验，他也以“知其不可而为之”的执着，奋进不止。但他生不逢时，命运多舛，与“复礼”相联系的“仁”学，终因

有悖于历史发展的规律而被时代所弃。然而,“兼济天下”的品格贯串于孔子的一生,据《孔子世家》记载,他临死时歌曰:“泰山坏乎,梁柱摧乎,哲人萎乎!”他哀叹的何止是自身生命的终结,更在于天下“莫能宗予”。“兼济天下”是孔子一生最可贵的品格,它流传千古,彪炳史册,影响久远!

孔子兼济天下的品格,也如春风化雨般地浸润了中国古代琴家的心灵,化为一种“天下兴亡,匹夫有责”的历史责任感。尽管中国古代琴家中,极少有仕途得意、高官厚禄者,大多是失意潦倒的未出仕文人,他们很难通过介入社会积极参政,去实现治世安民的宏伟理想,然而很多琴家却始终将“兼济天下”作为自己人格修养的座右铭,他们以天下为己任,忧世忧民,并将这种崇高的爱国之情化为一首首动人心弦的琴曲,如琴乐中,出现了《泽畔吟》、《屈原》、《屈原问渡》、《吊屈原》、《屈子天问》、《骚首问天》、《离骚》等一系列有关屈原的作品。在人格修养方面屈原深受孔子的影响,他忠贞于自己的祖国,充满强烈的忧患意识。为了楚国的利益,他呼号,他探索,他追求,为了实现他的理想,“虽九死其犹未悔”。屈原执着求索的爱国之情,引起后世许多琴家的强烈共鸣,于是他们用琴音谱写了一首首忧国忧民之作,其中以晚唐琴家陈康士创作的琴曲《离骚》最为杰出。这首琴曲“依《离骚》以次声”(宋王尧臣《崇文总目》),即大体按照屈原《离骚》的诗境创作而成。全曲前半部分多次变化出现“内美”的主题,它在琴的低音区缓缓跳动,旋律深沉、哀婉,蕴有感慨叹息的意味,仿佛使人感受到一颗忧患的心灵在沉重地搏动:



而全曲还出现另一“远逝”的主题,其乐句两次向上进行达到高处,随即又跌荡而下,表现屈原几经挫折,仍然执着追求的慷慨之情:



如果说陈康士创作的琴曲《离骚》，以其深邃的音乐内涵成为古琴器乐曲中最具代表性的爱国乐章，那么产生于明初的《苏武思君》，则以悲壮感人的歌词与沉郁苍劲的旋律的浑然结合，以及调性色彩的丰富变化，成为一首充满浩然正气的琴歌佳作。回顾历史悠久的古琴音乐，这些表现强烈忧国忧民之情的琴曲、琴歌是很多的，诸如《潇湘水云》、《古怨》、《金陵吊古》、《杜将军歌》、《小胡笳》、《大胡笳》、《胡笳十八拍》……还有据诸葛亮文章谱写的《前出师表》、《后出师表》，据杜甫诗创作的《兵车行》，据岳飞词谱写的《精忠词》，据文天祥诗作曲的《正气歌》等等。这些作品，无论是对国土沦亡的感伤，对忠贞气节的讴歌，或者是对民生疾苦的同情，对民族团结的憧憬，莫不发轫于琴家“兼济天下”的品格。尽管创作上述这些作品的琴家，几乎都未入仕，但他们无不以天下为己任，其中尤以宋末琴家汪元量最具代表性。

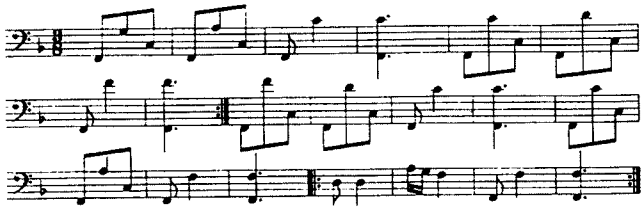
汪元量，号水云，既是当时著名的诗人，又以善琴而供奉内廷。公元 1276 年，元兵攻陷临安，掳恭帝及后妃属员等三千人北上，汪元量亦在其列。北行途中，他写下一首首“感慨有气节”的诗篇，如“钱塘江上雨初干，风入端门阵阵酸。万马乱嘶临警跸，三宫垂泪湿铃鸾。童儿空想追徐福，厉鬼终当灭贺兰。苦议和亲休练卒，婵娟剩遣嫁呼韩。”(《北师驻皋亭山》)倾诉了“亡国之苦，去国之戚”，令人悲楚不能卒读！据记载，汪元量曾两次携琴去狱中探望文天祥。第一次是 1280 年中秋，他为文天祥弹奏《胡笳十八拍》，借悲愤哀怨的琴音，抒发三宫妇女流落胡地的悲哀。第二次是同年十月，他在狱中弹唱了专为文天祥创作的《拘幽十操》，琴音悲怆沉郁，撼人心弦，文天祥亦仰天长啸，倚歌和之。在国难当头之时，尽管汪元量作为一个地位卑微的宫廷琴师，不可能弃琴从戎，慷慨请缨，但他

胸中涌动的凛然正气，使他借助琴音尽泄国破家亡之恸。后来忽必烈闻其名，召他入宫侍琴，他“鼓《一再行》，浸有（高）渐离之志，惟苦无便可乘”，最后他漂游于吴、越、赣、湘等地，沦作道士，人们“莫测其去留之迹”（据《浙江通志》、《杭州府志》）。可见像汪元量这样未出仕的琴家，依然怀着“天下兴亡，匹夫有责”的强烈责任感，忧国忧民，追求人格的自我完善。

然而，中国古琴史上还出现一个引人注目的现象，那就是有相当一部分琴家，由于受到孔子处世哲学的影响，或先或后走上归隐之路。孔子说：“天下有道则见，无道则隐”（《泰伯》），“隐居以求其志，行义以达其道”（《季氏》），可见孔子所说的隐世，不是“无为”，而是君子不得已而求其次的另一种求志方式。孟子说得更为透彻，曰：“古之人，得志，泽加于民；不得志，修身见于世。穷则独善其身，达则兼善天下。”（《孟子·尽心上》）意即一个人如果得志，便应为天下黎民百姓多做善事，如果不得志，便应洁身自好，以求人格的完善。由于在中国古代琴家中，除了部分侍奉君主的专职琴师外，终身以弹琴作曲谋取生路的纯粹琴家毕竟是很少的，大多数琴家都是从小熟读圣贤书，爱好琴棋书画的一般文人，因此他们在一开始设计人生座标时，总是积极追求用世求仕，以实现匡世济民的理想。但在黑暗的封建社会里，文人奔走的仕途，犹如一条崎岖、艰危的“蜀道”，这就使许多文人生不得志，不得不改弦换辙，由“入世”转为“隐世”，走上孔子所说的另一种求志之路。然而，他们治国安民的人生理想却并没有随之消失，因此他们的归隐难以真正做到心如止水，随遇而安，而是积聚着巨大的苦闷，可以说，他们的归隐，实际上是隐而未逸。

如琴家阮籍，早年崇尚儒学，他自言“昔年十四五，志尚好《诗》、《书》。被褐怀珠玉，颜、闵相与期”（《咏怀诗》十九）。为了建功立业，报效朝廷，他是“少年学击刺，妙伎过曲城”，并立下“济世志”，正如他在诗中所写：“壮士何慷慨，志欲威八荒。……临难不顾

生，身死魂飞扬。岂为全躯士？效命争战场。忠为百世荣，义使令名彰”(《咏怀诗》三十九)，表明他为了忠与义，愿像壮士那样临难不苟，身死不惜。阮籍“尝登广武，观楚、汉战处，叹曰：‘时无英雄，使竖子成名！’登武牢山，望京邑而叹，于是赋《豪杰诗》”，可见早年的阮藉，内心充满治国平天下的豪情。然而，司马氏集团为了攘夺天下，倒行逆施，使一批名士惨遭杀害，正如史书所说“魏晋之际，天下多故，名士少有全者”，于是他不得已走向“不与世事”的归隐之路。他一方面“嗜酒荒放，露头散发，裸袒箕踞”(《世说新语·德行》)，高唱“飘飖于四运”，“翱翔乎八隅”，表现出放达不羁的神态；但另一方面，他又因“济世志”的不能实现而焦虑痛苦。他的《咏怀诗》写道：“功业未及建，夕阳忽西流”，“黄鹄游四海，中路将安归”，“终身履薄冰，谁知我心焦”。如他创作的琴曲《酒狂》，乐曲在节奏上采用三拍子，但却没有一般三拍子的轻快感，其重音在第二拍上，从而形成切分效果。”旋律上由于音区的大跳与极低的散弦音的持续出现，使这首单旋律乐曲形成两个声部，其主旋律声部在固定低音声部的映衬下进行。全曲通过醉酒后迷离恍惚、步履蹒跚形象的描绘，以发泄内心的焦躁不安，特别是主要乐句在不很流畅的上行之后，总是接以一个下行的曲调，表现处于酣醉之中的作者，并未飘飘欲仙，嗜酒为乐，而是充满惆怅、压抑之情，接着从羽音开始的短小叠句，则以沉重的长音收束，犹如作者一声声地悲叹：



再如元代著名琴家耶律楚材，有很深的琴学造诣.能弹五十多首琴曲。他出身契丹贵族，但却是一个“汉化”了的儒生，不仅熟读

“六经百家之书”，有广博的才能，“凡星历，医卜、杂算、内算、音律、儒释、异国之书，无不通究。”（宋子贞《中书令耶律公神道碑》），并且一心想发挥自己的经世才干，实现“致主泽民”的志向。然而，他长期被闲置，蹉跎岁月，直到窝阔台登基他才得到重用，被推上了宰相的位置，直接参与开国之初政治、经济的整顿。但正当他准备全面推行“汉法”之际，却又受到蒙古、色目贵族的排斥与打击，于是不得已皈依佛门，整日悟禅，然而他心灵深处的痛苦并未从宗教中得到真正解脱，相反却与日俱增。在许多诗作中他流露了身归空门、心鹜时世的矛盾，他一面赞赏佛家的“万法皆空”，一面却又津津乐道儒家的用世：“天皇有意用吾儒，四海钦风尽读书”；他一面以超脱的心理否定尘世，一面又眷恋不忘建功立业的追求：“应继开元旧勋业，华堂钟鼓对长檠”。他只好借助琴乐在“尘中名利予难出”（《和景贤见寄》）的慨叹中了此一生。

又如虞山派后期代表琴家徐上瀛，生于明末清初，这是一个社会变动异常激烈的年代。他年轻时身怀武艺，“志存经世”，有报国之心，两次参加武举考试，但都名落孙山，后李自成进京，明王朝覆灭，他又曾弃琴仗剑，并列军门请求北上抗清，结果未成，于是“以琴隐，遂更名谼”，号石汛，隐居吴地穹窿山。他擅长弹奏的琴曲很多，尤其嗜爱琴曲《离骚》，曰：“不第音度大雅，而重慷慨击节，深有得于忠愤之志，直与三闾大夫（屈原）在天之灵千古映合。”这恰好透露出他内心的“忠愤之志”依然没有泯灭，而他的避世实际上是一种不得已而求其次的求志方式。

可见中国古代的许多琴家，大多把“兼济天下”作为人格修养的座右铭，这实际上也是一种强烈的国家民族意识的反映。正是这种国家民族意识，不仅使他们把个人命运与国家民族联系在一起，也使他们创作的琴曲蕴有忧国忧民的精神素质。即便一些由“入世”转为“隐世”的琴家，也受到孔子“隐居以求其志”的影响，以致他们隐而未逸，依然视“兼济天下”为生命的最高价值，并借助琴乐

求得人格的自我完善。

二 “温柔敦厚”与传统琴乐的风格特征

孔子推崇“温柔敦厚”的性格，据《礼记·经解》记载，孔子曰：“入其国，其教可知也。其为人也，温柔敦厚，诗教也。”在先秦时代，诗、乐是不分的，孔子希望通过诗乐的教化，以温柔敦厚的性格来规范君子的人格修养，从而调节人际关系，以使“天下归仁”。

“温柔敦厚”是以儒家哲学的中庸思想为其基础的，何谓“中庸”?《中庸章句集注》云：“不偏之谓中，不易之谓庸；中者天下之正道，庸者天下之定理。”又云：“中者不偏不倚，无过不及之名。庸，平常也。”可见“中庸”就是不偏不倚，适中持正。而“中庸”又与“中和”有着内在的联系，正如朱熹所说：“以性情言之，则曰中和，以德行言之，则曰中庸是也。然中庸之中.实兼中和之义。”所以中庸也就是中正平和。它不仅是儒家做人处世的原则，也是儒家人格修养的法度，因为只有用这种法度，才能培养君子温柔敦厚的性格。而传统琴乐既然是文人用以修身养性、陶冶性格的艺术，那么从音乐的感情表现到音乐的表现形式，就难免不受其制约。

其一、感情表现的中正平和

早在先秦时期，人们就已确立了音乐是抒情艺术的观念，故有“诗言志”的说法，然而对待抒情却存在不同的看法。老庄主张“天放”，“顺物自然”，提倡真情实感的自然流露，而孔子则强调喜怒哀乐感情的表达要有节制，不能放纵，以符合中正平和的法度。孔子赞赏的“乐而不淫，哀而不伤”的《关雎》即为其例。至于《诗经》中的雅颂之音，更是这方面的典范之作，这从季札观赏《颂》乐的记载中可知：“至矣哉！直而不倨，曲而不屈，迩而不僵，远而不携，迁而不淫，复而不厌，哀而不愁，乐而不荒，用而不匮，广而不宣，施而不费，取而不贪，处而不底，行而不流。五声和，八风平，节有度，守有

序……”这种有节有序、平和中正的抒情要求，也成为历代许多琴家创作时遵奉的信条，致使琴乐中很难见到大喜大悲，极怒极怨之情的渲泄，很多作品在感情抒发上力求不偏不倚，适中持正。即使在那些表现仁人志士爱国之情的琴曲中，虽时有激愤之情的倾诉，但整体上却不违背中正平和的尺度。若与民间器乐曲相比，琴乐中几乎没有像《十面埋伏》、《霸王卸甲》、《将军令》那样，表现英雄驰骋疆场、叱咤风云的武曲。即使出现了反映项羽被困垓下的琴曲《楚歌》，但却不能展示出盖世英雄项羽的悲壮之气。至于反映聂政刺韩王内容的琴曲《广陵散》，更因其音乐“佛郁慷慨”，有“戈矛纵横”之气（《琴书·止息序》），不合中正平和的法度，而屡遭儒家文人的指责，朱熹说：“以某观之，其声（指《广陵散》）最不和平，有臣凌君之意。”（《紫阳琴书》）明初宋濂也说：“其声忿怒躁急，不可为训，宁可为法乎？”（《琴书大全》引《太古遗音》）

其二、音乐表现形式的中正平和

为使音乐感情的抒发“乐而不淫，哀而不伤”，不过火，不偏激，就需用相应的中正平和形式来表现。孔子主张“奏中声，为中节”，即奏中和，有节制的声音，以使音乐“温和而居中”（刘向《说苑》）。对此，《吕氏春秋·适音》篇讲得尤为透彻：“夫音亦有适：太巨则志荡，以荡听巨，则耳不容，不容则横塞，横塞则振；太小则志嫌，以嫌听小，则耳不充，不充则不詹，不詹则窕；太清则志危，以危听清，则耳衅极，衅极则不鉴，不鉴则竭；太浊则志下，以下听浊，则耳不收，不收则不特，不特则怒。故太巨、太小、太清、太浊、皆非适也。”即音量不能太大也不能太小，音域不能太高也不能太低，演奏（或演唱）力度不能过于强劲也不能过于柔弱，旋律进行不能过于昂扬也不能过于低抑。这种中正平和的音乐表现形式，也为历代琴乐所采用，尤以朱熹理学与阳明心学强力渗透下的明清琴乐最为突出，涉及音阶、定弦、音调、结构等方面。

1. 多用五声音阶

尽管自先秦以来，我国音乐实践中长期存在五声音阶与七声音阶二者并用的局面，然而，在儒学影响下，琴坛出现了大量以五声音阶为主的琴曲，何以如此？这是由于五声音阶与七声音阶相比，不包含任何不协和音程，具有比较平和的特点，所以儒家认为五声是“正音”，五声之外的变徵、变宫是“偏音”、“间音”、“杂音”，故不加入变徵、变宫的五声音阶最为纯正。如朱熹指出：“七弦既有散弦所取五声之位，又有按徽所取五声之位，二者错综，相为经纬。”(《朱文公文集·琴律说》)才能使琴乐“养君中和之正性，禁尔忿欲之邪心”(《紫阳琴铭》)。元代琴家陈敏子谈到制曲时亦说：“若能惟守五律散、按、泛正声，其余杂声并不犯，则尤为纯粹。”(《琴律发微》)他认为若能坚持做到以五音立调，只用五律中的散按泛“正声”，绝不犯用变徵、变宫之类的“杂声”，琴音就显得尤为纯正。明末琴家徐上瀛在著名的《溪山琴况》中也强调用五声音阶。他认为五声为“正声”，其音“正直和雅，合于律吕”，能体现古代雅、颂之音中正平和的特点，故听了五声音阶的琴曲，民心就纯正。处于角、徵之间的变徵及处于宫、羽之间的变宫，是“间声”，其音“间杂繁促”，意即变徵、变宫音在我国传统的七声音阶乐曲中，常作装饰之用，又常作快速经过之用，故言“繁促”。而这种不正不稳的“间声”，在三分损益法的计算中又都不是整数，“不合律吕”，所以运用七声音阶的琴曲，就像古代郑卫之音那样，只能使民心不正。清代的曹尚絅、苏璟、戴源都力主琴乐用五声音阶，苏璟在《鼓琴八则》中指出，文人学士弹琴，要“用律严而取音正”，使琴乐“和平肆好，得风雅之遗”，以体现“儒派”的特点，他们三人所编订的《春草堂琴谱》，便把用二变音的琴曲一概排斥在外，所收二十八首琴曲全部是五声音阶的。

由于明清琴家大力提倡用五声音阶，这一时期不仅产生了许多五声音阶的琴曲，而且一些琴家还对明清之前使用七声及七声

之外变化音的琴曲率意改动，使之变为五声。如清代张孔山《天闻阁琴谱》上的《流水》是人们颇为熟悉的一首琴曲，它以五声音阶为主。然而追溯其源，查一下1425年刊印的《神奇秘谱》上所载唐代《流水》，谱上并非只用五声，而是常用降si音，还有fa、升fa、si及降la、降mi、升sol等变化音。再如始见于《神奇秘谱》上的《泛沧浪》，为宋末浙派琴家郭楚望所作，它的旋律不仅运用七声音阶，还用了七声之外的升do、升sol，但此曲到了1549年刊印的《西麓堂琴统》中，却变成了一首以五声音阶为主的琴曲。

2. 主张用正弄

自古以来古琴的定弦方法，即琴调，多达三十几种。这三十几种定弦法，可分为正弄、侧弄、外调三大类，但是接受儒学影响的明清琴家，他们只强调正弄的五均，而将侧弄，外调一概排斥在外。如严澂的《松弦馆琴谱》拒收外调琴曲，王善的《治心斋琴学练要》提出只用五均定琴调的观点，否定外调、侧弄，曹尚纲等人的《春草堂琴谱》亦把所选琴曲都限于“正弄”的五均之内，周灿的《白菡萏香馆琴谱汇要》也摒弃所有的外调曲，等等。那么，他们为何极力主张使用“正弄”，要将侧弄、外调排斥在外呢？这是因为古琴中的“正弄”五调，又称五均，它们的七根弦，皆是由低至高依次按五声音阶顺序排列定调的，“正弄”中的正调（仲吕均）、蕤宾调（无射均）、慢角调（黄钟均）、慢宫调（林钟均）及清商调（夹钟均）无一例外，都符合“五声之节”的说法，即宫商角徵羽五声皆有节制，无过无不及，可谓中正平和。然而，侧弄、外调却与“正弄”迥然不同。“侧弄”各调的七个空弦音，不仅不是完整的五声音阶，而且还将儒家反对的“偏音”fa、升fa、si及降si直接用于定弦，致使一些“侧弄”的琴曲常因偏音的强调使用，出现“以偏为正”的宫调变化，因此“侧弄”从概本上违背了儒家以五声为“正音”的观点。至于“外调”，是用于某些琴曲的特殊调弦法，如离忧调、侧楚调、无媒调、慢商调等二十余种，由于这些“外调”的定弦，虽不一定出现“偏音”，但七根弦的次

序没有节制，不是由低至高依次按五声音阶顺序排列定调，这就有悖于荀子《乐论》中所说的“辨而不谲”（即简易明白不至于产生邪辟之想）的要求，因而许多外调琴曲受到儒家文人的排斥。琴曲《广陵散》为例证，该曲采用了“外调”中的“慢商调”定弦法，即降低二弦（又名商弦），使之与一弦（又名宫弦）同为宫音：

（慢）

	一	二	三	四	五	六	七
1=C	do	do	fa	sol	la	do	re

由于琴曲《广陵散》的定弦，既出现 fa 音，又不按五声音阶次序排列，而且还触犯了儒家关于“宫为君，商为臣，角为民，徵为事，羽为物”（《乐记》）的论述，使宫弦、商弦同音高。在儒家眼里，“宫商同音”犹如君臣并列，这是大逆不道的事。由于琴曲《广陵散》的定弦，完全违背儒家“辨而不谲”的教导，易使人产生邪辟之想，故被儒家文人扣上“臣凌君”的罪名，加以压制。

3. 多用舒缓简淡的音调

根据中正平和的法度，儒家认为“烦手淫声，慆堙心耳，乃忘平和”的郑卫之音，“君子弗听也”（《左传》），音乐应该“广其节奏，省其文采，以绳德厚也。”又说：“今夫古乐：进旅退旅，和正以广……君子于是语，于是道古，修身及家，平均天下。”（《乐记》）意即只有节奏舒缓，旋律简淡，中正平和的音乐才适合君子修身养性，因此许多琴家也反对不平和的繁声促调。如宋代琴家赵希旷说：“今之世唯务雕镌绮靡，往往流入郑卫之音，使后辈逐末忘本，古人之志趣远矣。”（据蒋克谦《琴书大全》卷十《弹琴》）他指责弹琴的人若一味追求繁簇绮丽之音是本末倒置，甚至是逐末忘本。再如明代琴家杨表正说：“欲要手势花巧以好看，莫若推琴而就舞，若要声音艳丽而好听，莫若弃琴而弹筝，此为琴之大忌也。”（《重修真传琴谱》）他强调指法繁复花巧，琴音艳丽花梢，是弹琴之大忌。再如明

代虞山派创始人严徵，弹琴运指力求简缓，为体现“简缓”的宗旨，甚至在编辑《松弦馆琴谱》时，将琴曲《乌夜啼》、《雉朝飞》与《潇湘水云》剔除谱外，因为这些琴曲节奏急促，音调过繁，表现形式上不合中正平和的要求。再如王善指出：“取音迅厉则俗，入弦仓促则俗……气质浮躁则俗。反此者，斯为大雅。”(《治心斋琴学练要·总义八则》)他从演奏的角度反对迅急的琴乐。又如清代琴家汪烜，尊重儒学，为求琴音“节有度，守有序，无促韵，无繁声”(《乐经律吕通解·乐教》)，在编辑《立雪斋琴谱》时，则将繁声促调的琴曲一律逐出谱外，他说：“今之弹家，余甚惑焉，恣意吟猱，逖成涤滥，烦声促节，导欲增悲……如或音调靡漫凶过，稍乖和淡者，皆置不录。”(《立雪斋琴谱·小引》)

4. 常用渐变的结构原则

虽然传统琴曲的结构多种多样，有类似古诗常用的起承转合体，有类似民歌的短小的一段体、二段体以至多段体，有类似戏曲、曲艺的曲牌联缀体，也有类似其他民族器乐常用的变奏体、循环体……但正如音乐界人士早已指出，它们采用的都是在统一基础上缺少鲜明对比变化的渐变结构原则。因为这种原则可以使作品内在结构循序渐进，变化有序，相对稳定，符合中正平和的法度，像流行琴坛的《阳关三叠》、《梅花三弄》、《平沙落雁》、《醉渔唱晚》、《忆故人》等曲，皆是成功运用渐变原则的佳作。

总之，中正平和既是儒家人格修养的法度，用以陶冶温柔敦厚的性格，也是儒家的审美理想，这就是“中和之美”。它不仅赋予传统琴乐以中正平和的风格特征，而且在中国美学史上几乎占有主导的地位，成为古代绝大多数文人所追求的一种共同的审美理想。

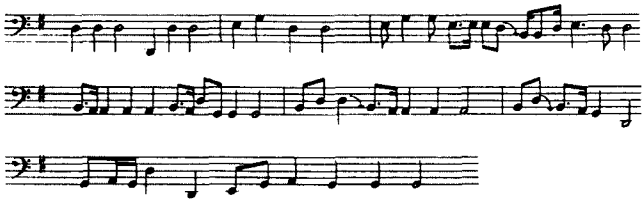
三　崇拜先王与传统琴乐的价值取向

崇拜先王是孔子坚定不移的信念，因为在他看来，尧、舜、禹、汤、文、武、周公这些古代先王都是仁者、圣人，他们统治的社会是

一个没有兼并、消除战乱、国泰民安、“天下为公”的理想世界，所以他们既是理想社会的缔造者，又是理想人格的化身。孔子怀着追慕、景仰的心情颂扬他们：“大哉尧之为君也！巍巍乎！唯天为大，唯尧则之。”(《泰伯》)“巍巍乎，尧舜之有天下而不兴焉。”(《泰伯》)“周监于二代，郁郁乎文哉，吾从周。”(《八佾》)孔子把他们看成与天同样伟大，同样崇高，对先王之道推崇到无以复加的地步，是希望君子以古代先王作为人格修养的楷模，“克己复礼”，使他所处的乱世重新回到古代理想社会中。孔子在人格修养上对先王的无限崇拜，势必导致他在文化上的“好古”、“崇古”。

孔子说：“述而不作，信而好古，窃比于我老彭。”(《述而》)意即他喜爱古代文化，只阐述前人之说，而不创立新说。在他看来，理想的社会蓝图，理想的人格典范、乃至一切理想的文化艺术，都在于往古，所以他对舜时的《韶》乐无限眷恋，崇拜之极！他说：“行夏之时，乘殷之辂，服周之冕，乐则《韶》舞”(《卫灵公》)，又说《韶》乐“尽美矣，又尽善也”(《八佾》)。据记载，早于孔子时代约一千五百年的《韶》乐，其内容歌颂舜不是靠暴力夺取江山，而是接受尧的“禅让”得天下的，同时，《韶》乐的艺术形式也是中正平和，臻于美的极致，孔子曰：“《箫韶》者，舜之遗音也，温润以和，似南风之至，其为音如寒暑风雨之动物，如物之动人……”(《孔子集语·子观》)意即它的旋律温润和谐，就像南风徐徐吹来，它的音乐如四季风雨触动，滋润了万物，如万物感动浸化了人心。可见《韶》乐的内容与形式达到珠联璧合的境地，体现了孔子的理想人格，因此孔子把它定为理想的艺术标本。受其影响，后世不少琴家也将它视为创作的理想模式，纷纷谱写讴歌古代圣王理想人格的作品。如：《思亲操》写舜未称帝时，耕于历山，竭力以事父母，尽孝悌之道，“后践尧祚而有天下，亲已不存，因见鸟飞而作此操”(谢琳《太古遗音》)；《岐山操》写周文王之祖，积德行义，后遇狄人入侵，“不忍黎民流血……乃迁于岐山，从者如归市”(《西麓堂琴统》)，表现文王追思先公仁义之德；

《文王受命》写纣王无道，诸侯皆归文王，文王受天命而王；《拘幽操》写“文王当纣之时，独行仁政，养老慈少，礼下贤者”，于是纣大怒，将其拘于羑里，文王忧国忧民，等等。在这类作品中尤以琴曲《文王操》最为著名，据《孔子世家》记载，孔子曾向师襄子学弹《文王操》，但春秋时代的这首琴曲耳已失传，目前存见于十二种明代琴谱上的《文王操》是由唐宋人谱曲，其中以1546年《梧冈琴谱》所载《文王操》(由成公亮先生打谱)，最能体现孔子对文王人格的仰慕之情。全曲共八段，经常使用一个中速、节奏较平稳的歌唱性音调，它以屡屡出现的同音进行为其特征，风格温醇平和：



值得注意的是，《文王操》“大量使用空弦和七徽下至徽外的按音，除第七段泛音外，音乐全都在中低音区活动”[1]，致使全曲音乐凝重深沉，浑厚宽润，将听者引入一种肃穆而神圣的氛围中去赞叹“文王纯于天道，亦不已也”的伟大人格。

孔子“信而好古”，必然“述而不作”。孔子一生致力于《诗》、《书》、《易》、《春秋》等古代典籍的编辑整理，并在保存这些古文化过程中绍述先王的理想人格与先王之道。如他亲自整理的《诗经》是我国最早的歌曲总集，收录了自殷商至春秋中叶间的作品，先经周王朝的乐官搜集、编辑，再由孔子加以精心整理，致使《三百篇》，不仅皆能“弦歌”，“雅颂各得其所”，而且“施于礼义”，“述殷、周之盛”，符合“思无邪”的尺度。可见孔子对《诗经》的“述”，既起到了保存上古诗乐的作用，又在整理时发挥他崇拜先王的观念与温柔敦厚的乐教。孟子曾高度评价孔子说：“孔子，圣之时者也。孔子之谓

集大成。集大成也者，金声而玉振之也。”(《孟子·万章下》)他赞美孔子对保存往古圣贤思想所作的巨大贡献，称他是中国上古数千年传统文化的集大成者。

孔子“述而不作”的观念，也为中国古代琴家所接受，并使传统琴乐出现了两种明显的现象。

首先，不少琴家将前代古曲奉为圭臬，忽视新作，即使新作也以古曲的矩式作为检验新曲的标尺。如宋张载说“今之琴亦不远郑卫，古音必不如是。古音只是长言，声依于咏，于声之转处过得声和婉，决无予前定下腔子。”(《张子全书·礼乐》)他以古曲“声依咏”的创作方式衡量琴歌新作，对当时依腔填词法子以否定。再如朱长文《琴史》以“古之音指，盖淳静简略”作为标准，审度当代新作，贬斥琴曲常作“繁声淫韵，以悦人听而已”，而琴歌则是“细调琐曲，虽有辞，多近鄙俚”。再如成玉硐《论琴》曰：“今人所制，如《江上闻角》、《沙塞晚晴》、《宋玉悲秋》、《蓬莱春晚》……亦皆清和，不蹈袭群曲，一声声如琼林瑶树，无一枝杂。未鼓其声.使人如在云外，得非上古之遗风也耶?”表明他赞赏的是有古风之新曲。再如周密对琴家杨瓒新作的评价也是如此，“翁知音妙天下，而琴尤精诣，自制曲数百解，皆平淡清越，灏然太古之遗音也。”(《齐东野语》)正由于不少琴家崇拜古曲，唯古为是，故他们编辑的琴谱亦往往题名为《太古遗音》、《太古正音琴谱》、《古音正宗》……甚至有些琴家在编辑琴谱时干脆将新创作的琴曲一概拒之门外，清吴文焕的《存古堂琴谱》即为其例。至于虞山派创始人严徵“人比之古文中的韩昌黎，歧黄中之张仲景”，可谓明代琴坛的泰斗，但他一生只注重演奏前代古曲，忽视创作，只有《良宵引》三首小曲算是他的作品。

其次，不少琴家在创作或编纂新曲时往往采用“托古”方式，以期抬高作品的价值。据逯钦立考证，后汉蔡邕所撰《琴操》中记载的十二操九引河间杂弄等琴曲，实际皆是两汉琴家的拟作，但却纷纷冠以先秦古人之名。如说《思亲操》的作者是虞舜，《仪凤歌》的作者

是周成王。《越裳操》的作者是周公,《拘幽操》的作者是周文王,还把《将归操》、《龟山操》等曲说成是孔子之作。汉以后这种"托古"现象依然经常出现。如《平沙落雁》是琴坛广为流传的一首琴曲,始见于明末的《古音正宗》琴谱。此曲作者是谁,迄今尚无定论,然而,清代《琴苑心传全编》却将此曲杜撰为初唐诗人陈子昂所作,《治心斋琴学练要》又说此曲是宋末琴家毛敏仲所作,而《蕉庵琴谱》则认为此曲作者是明初宁献王朱权,虽然说法不一,但无不将《平沙落雁》这首琴乐佳作,归属于古代名人的笔下。再如琴曲《龙翔操》是清代广陵派的代表作,最早出现于清康熙年间的《澄鉴堂琴谱》上。它与产生于唐代,载于《神奇秘谱》上的《龙朔操》风马牛不相及,然而清代琴家却擅自将此曲附会为唐代的《龙朔操》,说它取材于西汉昭君出塞本事。其实琴曲《龙翔操》的内容,是通过庄生梦幻化蝶时欢乐景象的描绘,寄予作者向往自由的深邃意趣。它的节奏变幻不定,旋律流畅自如,给人飘忽迷离之感,根本表达不出昭君出塞的哀怨情绪。又如载于《今虞琴刊》上的近代琴曲《泣颜回》,原是"流传海滨箫管中的一首民间曲牌",尔后被人移作琵琶曲,后由琴家徐元白进一步将其翻成琴曲。此曲题名《泣颜回》,本与孔子思念哀泣贤人颜回之事无关,但有人出于附古尊孔的需要,却称此曲为《思贤操》,从而与明代十四种琴谱上所载的琴曲《思贤操》(又名《亚圣操》、《泣颜回》)混为一谈。

毫无疑问,上述两种现象削弱了琴家的创新意识,延缓了古代琴乐的发展步伐,并造成了曲名、作者与曲情上的混乱,然而,如果综观一下古琴音乐,就可发现,它拥有自南北朝到清代的一百多种琴谱,留下了达三千首之多的琴曲,还有浩如翰海的大量的琴乐文献,故"古琴音乐对中国音乐史说来类似钢琴文献对于欧洲音乐史的意义。因为它在历史上实际曾吸收、保存了汉魏清商乐、南北朝隋唐俗乐大曲和唐宋以来诗、词乐的某些精华"[2],致使源远流长的古琴音乐成为中国古代音乐的一大宝库。追究其因,纵然道家出

于“小国寡民”社会的追求，也崇拜先王，也尚古，但儒家的崇古，在孔子“述而不作”的观念下尤为突出，使古代大多数琴家极其尊重琴乐传统，既为传统琴乐提供了一批体现孔子理想人格的古代琴曲，又为传统琴乐保存了一笔笔弥足珍贵的古代琴乐遗产，从而为中国传统音乐文化的发展作出了不可磨灭的贡献。

中国传统琴乐在多元化的文化薰陶下具有多元化的内涵。作为文人修身养性、陶冶人格的古琴音乐，不仅受到孔子理想人格的潜移默化，而且也深受老庄理想人格的影响。正是孔子以仁为本的理想人格与老庄以虚无为本的理想人格的相互碰撞、相互渗透、相互补充、相互融合，才熔铸出博大精深的古琴音乐，使之拥有极其丰富的文化底蕴，成为中国古代文人音乐的代表，为当代东西方人士所瞩目。

---

①成公亮《琴曲“文王操”打谱后记》(《中国音乐学》1994年第3期)。

②黄翔粥《论中国传统音乐的保存和发展》(《中国音乐学》1987年第4期)。

原载《中国音乐学》1997年第3期

中国古代音乐文化东流日本的研究
——日本雅乐寮音乐制度的形成

赵维平

中日文化的交流至少在倭国王帅升向后汉朝朝贡时就已经开始了，因此这种文化交流可追溯到距今近2000年以前。而这两种文化的交流经过了魏晋、南北朝到了隋唐已达到了极盛。特别是唐朝对日本音乐文化基础的形成和发展产生了十分重要的影响。但是，日本对当时强盛的中国文化是以怎样的方式来接纳的，又如何将它们纳入到自我文化中去的呢？对此，笔者曾经从乐种上作过一些浅论[①]。在此本文想通过日本最古老的音乐机构——雅乐寮的形成和变迁以及中日两国乐人的性格比较等为视角，再来探讨一下当时日本的文化受容层对中国文化接纳时的一些文化触变(acculturation)现象。

一 日本雅乐寮的成立

雅乐寮是古代日本乐舞的教育机构。教习古来的日本传统乐舞和外来音乐。雅乐寮一词初出于8世纪初。701年日本大宝律令制成立后，它被归属于治部省。雅乐寮是日本的音乐制度中出现得最早的一个音乐机构，关于它的成立，史料中初见于大宝元年(701)七月戊戌的条：

……又画工及主计、主税算师、雅乐诸师、如此之类、准官判

任。(《续日本纪》卷二)

这里记述了雅乐寮中的画工、主计、主税的计算师之类都准(相当)于判任官。雅乐寮的这条记载与同年的新令、大宝律令所规制的雅乐寮诸师的官位,准于判任官的事实来看,雅乐寮在大宝律令成立前就应该已经存在了。

由于雅乐寮一词在8世纪前没有出现过,关于它的实体及其产生时期等问题只能从零星的史籍记载中得以判断。在六国史的《日本书纪》中留下了一些比较重要的记载。天武天皇十二年(683)正月丙午中记有:

……是日,奏小垦田舞及高丽、百济、新罗三国乐于庭中。

这一条奏乐的记载表明,那天在演奏了日本古老的传统歌舞(小垦田舞)的同时还演奏了朝鲜的高丽乐、百济乐和新罗乐。这种将古来的乐舞与外来乐同演于一堂的形式可以看作雅乐寮的雏形了。其实当时国内外多种乐同演于一堂的情景在此以前的天武天皇二年(673)九月癸丑朔庚辰的条;飨金承元等于难波奏种种乐。赐物各有差。(《日本书纪》卷二十九)中已出现了。这就是在难波(现大阪南部)宴请朝鲜使节金承元一行时所演奏的"种种乐"。这里的"种种乐"显然是包含了日本的传统乐与朝鲜外来乐。因此可以肯定,在天武朝的宴飨中已形成了日本传统乐舞与外来乐舞共演的形态了。

另外,有关雅乐寮的人员的来源问题,在令中有如下记载:

歌人、歌女、笛吹、右三色人等男。直身免课役、女给养丁也。不限国远近.取能歌人耳。……[2]

这段文字告诉了我们雅乐寮的歌人、歌女以及器乐演奏人员是免除课役的。他们的来源不限国家距离的远近,只要能歌善乐者便录用取之。其实这种录取的方法在天武朝就已经形成。该朝四年(675)二月有一条对大倭、河内、摄津、山背、播磨、淡路、丹波、但马、近江、若狭、伊势、美浓、尾张等国的敕诏曰:"所选部百姓之能

歌男女及朱儒伎人而贡上”[3]。而在同天武天皇十四年(685)九月的敕诏中又有明确的记载:“凡诸歌男、歌女、笛吹者。即传己子孙令习歌笛”[4]。在这两条的令诏中,前条的能歌男女及朱儒伎人被“贡上”之处虽然没有明言,但被安置在朝廷的某一机构内是毫无疑问的。而下一条“令其子孙习乐为职业乐人”的诏令中,无疑对将来职业乐人的世袭制度的形成产生了重要的影响。因此可以推定,雅乐寮这一机构虽然是在 701 年大宝律令制成立后确立的,但其实际的形态及乐人的构成等至少在天武天皇四年就已经形成了。

那么,这一时期的中国正处在进入盛唐的前夕,它与日本的关系又如何呢?

8 世纪初的中国正逐步跨入盛唐时期,此时的唐宫廷乐除了雅乐和俗乐以外,随着南北朝时期北魏武帝的西征,印度系为中心的西域乐正大量地流入中原,天竺、龟兹、疏勒、安国等乐以及后来北周的武帝时康国等乐被带进了宫廷。此外以朝鲜三国为首的四夷乐也开始涌入宫廷。到了隋初就已经形成了宫廷七部伎。当时日本的倭国伎也已杂入其中[5]。炀帝大业年间又增加了康国和疏勒乐达到了九部伎。到了唐太宗时去掉了文康乐,增加了燕乐和高昌伎,完成了大唐十部伎乐的宏伟规划。从隋到初唐,宫廷的雅、俗、胡三乐的鼎立状态逐渐趋于融和。在音乐的制度上,初唐太常寺乐工制度的完成,内教坊的成立以及坐立两部伎和梨园制度逐渐趋于完成来看,唐朝的宫廷乐已经开始呈现出它那鲜明的国际主义色彩,特别是容纳了多民族艺术的十部伎的形成与初演标志着唐朝极盛时期的到来。十部伎的首演是太宗制伏了高昌,收其乐于贞观十四年(640)八月到贞观十六年十一月间进行的[6]。从时间上来看正是日本舒明、皇极两朝的交替时期。当时日本所接受的中国音乐,至少可以说是以上所述的一个即将迎来艺术盛期的综合性艺术。

中日文化交流的具体实例表明,在隋朝已形成了有组织的国家性行为了。圣德太子(574～622)对中国文化有一种特殊的亲近

和崇敬，积极推行发展日中两国的外交关系。打开了5世纪以来一度停止的中日交流关系后，从推古朝(592～628)起连续四次派送遣隋使到中国。这些留学僧、留学生等不惜生命的代价艰难地渡海来到中国，他们在政治、经济、医学、佛教、音乐艺术等多领域进行了长期地考察和虚心地学习。当时两国间的文化差异之大使得一些明智的学者极力进言，尽快地唤回一些在唐学已成业的学者来报效祖国。他们对当时大唐法律制度的成熟、完备感量无限，并认为应积极地与中国保持联系，取得学习机会[7]。遣隋使从公元600年的第一次派送遣以来，连续进行了4次。到了唐朝，从舒明二年(630)的第一次派送遣唐使到宽平六年(894)最后一次的遣唐使派遣，形式上进行了19次[8]。期间正是我国在政治体制、行政制度上日趋成熟的阶段。隋初文帝时曾参考汉魏以来的制度，制定了五省、二台、十一寺，十分完善的官僚体制。接着经过了隋炀帝的改革，到了唐朝便形成了六省、一台、九寺、五监的中央官僚制度。唐的九寺为太常、光禄、卫尉、宗正、太仆、大理、鸿胪、司农、大府，其中太常寺所辖八署，它们是郊社、太庙、诸陵、太乐、鼓吹、太医、大卜、廪牺(《唐六典》)。与音乐相关的太乐署和鼓吹署在宫廷担负着郊祀、庙祭、仪仗等仪式音乐的职责，直属太常寺。这种严密、成熟的制度体系对当时的遣隋使、遣唐使产生了直接的影响。在日本的律令制成立的当时，直接参加与制定、编写律令的是中国的唐人和大部分遣唐使者[9]。日本律令制在参考了中国的唐制，主要模仿了唐的贞观、永徽的律令制的基础上建立起来的。以下本文将从日本雅乐寮制度为出发点，将其形成、变迁以及乐人的构成、地位、组织形态等方面作历史性的考察，进而与唐的太乐署组织及乐人的状况作一比照，看看当时的日本是怎样接纳中国音乐文化的。

二 雅乐寮的构成与变迁

前文所述，史书中雅乐寮一词最早见于大宝元年(701)，翌年

颁布了大宝令。有关雅乐寮的官职人员在律令中有如下的记载：

“雅乐寮头一人，掌文武雅曲正舞。杂乐。男女乐人。音声人名帐。试练曲课事。助一人。大允一人。少允一人。大属一人。少属一人。歌师四人。二人掌教歌人、歌女。二人掌临时取有声音堪供奉者教之。歌人四十人。歌女一百人。舞师四人。掌教杂舞也。舞生百人。掌习杂舞。笛师二人。笛生六人。掌习杂笛。笛工八人。唐乐师十二人。掌教乐生。高丽百济新罗乐师准此。乐生六十人。掌习乐。余乐生准此。高丽乐师四人。乐生二十人。百济乐师四人。乐生二十人。新罗乐师四人。乐生二十人。伎乐师一人。掌教伎乐生。其生以乐户为主。腰鼓生准此。腰鼓师二人。掌教腰鼓生。”(《令集解》卷四·职员令，89—90页。)

从以上的文字记载来看，日本的雅乐寮是一个由本土的传统乐舞和中国、朝鲜等外来乐舞所构成的综合性的音乐、舞蹈教习所。他们是由头、助、大允、少允，大属、少属等乐官与本国以及外国的乐师和乐人所组成的。为了便于理解，将以上的记载，从乐官与乐人两个部分进行归纳，列表一如下：

乐官： 头：一人、助：一人、大允：一人、少允： 一人、大属：一人、少属：一人。
乐人： 歌师：四人、歌人：四十人、歌女：一百人。 舞师：四人、舞生：一百人。 笛师：二人、笛生：六人、笛工：八人。
日本以外的唐、朝鲜三国乐人：
唐乐师：十二人、唐乐生：六十人。 高丽乐师：四人、乐生：二十人。 百济乐师：四人、乐生：二十人。 新罗乐师：四人、乐生：二十人。 伎乐师：一人。伎乐生：乐户。 腰鼓师：二人。腰鼓生：乐户。

可见8世纪初，雅乐寮已形成了较大的组织规模。从上表的人员比例来看，当时日本本国的乐人占居了众多的比例。显然雅乐寮的初期还是以日本传统乐舞为主体的。特别是歌人、歌女、舞生的众多比例来看，宫廷的仪式及宴飨活动中日本传统乐舞的表演仍处于最高的地位。而在外来乐中，唐乐师和乐生的人员比例都比早于中国进入日本的朝鲜三国乐一高丽、百济和新罗的乐师、乐生高出三倍。可见当时的日本对中国唐乐的重视程度。但是，随着社会的动荡变迁、雅乐寮的乐人的增减也随之而发生变化，特别是日本传统乐舞与外来乐舞的比例发生了很大的变化。在日本的本土乐舞中，歌师(无变化)、笛师(无变化)、笛生(由最初令制的6名减为4名[嘉祥元年(848)])、笛工(由最初令制的8名减为2名[嘉祥元年])[18]。如果说在日本传统乐舞的人员中歌师、笛师、笛生、笛工本身人数就不多，反应不出大幅度变化的话，那么歌人的减少就很明显了，即由令制初期的40个人减为35人(天长五年(828))，接着减为20个人(嘉祥元年(848))[19]，裁去了一半的人员。歌女的变化就更大了。令制初始歌女为100人，经历了40多年，到了天平十七年(745)便激剧递减为79人，75人，至延历二十四年(805)又由50个人减去30人，只剩下20人[20]。舞生的情况也同样。从史料上来看，到了天长五年(828)已有原先的100名削减为85人，接着到了嘉祥元年便骤减为9名。这种大幅度的裁员反应出雅乐寮的传统舞乐到了9世纪中下叶已激剧萎缩，并接近于名存实亡的地步了。在雅乐寮中除了日本传统乐外，让我们再来看看外来乐的情况。

在日本当时的外来乐舞中除了唐乐和朝鲜三国乐外还包含了伎乐、度罗乐、林邑乐等，他们都是当时雅乐寮教习的对象。天平初年，度罗乐的乐人们曾达到了62人之多[21]。这个数字超过了当时最为旺盛，人数最多的唐乐人(令制初期60人)。但经过了半个多世纪，度罗乐人便激剧减少，到大同四年(804)时只剩下二名乐师

了。因此当时的外来乐主要还是以中国的唐乐与朝鲜三国的乐舞为主体的。如上表所示，令制时在人数上唐的乐师、乐生与朝鲜三国的乐师、乐生的总和相等（乐师 12 人，乐生 60 人）。与日本传统乐一样，外来乐进入了天平年间，乐人也开始逐渐消减。特别是乐生，从天平三年（731）就发生了很大的变化。唐乐生从 60 个消减为 39 个，高丽、百济、新罗的乐生分别都从 20 名变化为 8 名、26 名、4 名[11]。这里可以看到高丽、新罗乐呈明显地下降中，百济乐却有增无减，显示出百济乐在当时的盛行与对日本宫廷乐的贡献。接着，一个多世纪以后唐与三国乐的乐生都发生了一些变化，并趋于稳定。在《类聚三代格》太政官符中，嘉祥元年 9 月 22 日的条中记载：

唐乐生六十人减二十四人，定三十六人；高丽乐生二十人减二人，定十八人；百济乐生二十人减十三人，定七人；新罗乐生二十人减十六人，定四人。

文中除了唐乐外，三国乐中高丽乐乐生的人数逐渐占居了绝对的地位。这一点我们也可以从它在中国的隋唐七部伎、九部伎、十部伎中都占有一席之地得到充分地反映，显示出高丽乐的特色与成熟。后来它成了日本雅乐中与唐乐抗衡，代表朝鲜三国乐和渤海乐等的右方乐。从整体来看，乐师的人数没有发生很大的变化，但乐生，如上所述与日本传统乐相同，外来乐也朝着递减的方向变化，特别从 9 世纪初乐人开始逐渐减少，这一现象的发生有两个重要的原因。其一，是在 8 世纪后半日本的音乐机构大歌所的出现，那是一个以培养和训练日本传统乐舞为主的音乐机构，它的形成逐渐集中了日本古老传统乐的训练和教习。而雅乐寮则趋于专门训练外来乐。其次的一个直接原因于《日本后纪》延历二十四年（805）十二月壬寅的公卿奏文载道：

伏奉纶旨、营造未已。黎民或弊、念彼勤劳、事须矜恤。加以时遭灾疫、颇损农桑。今虽有年、未闻复业。宜量事优得存济者、臣等商量。伏望所点加仕丁一千二百八十一人、依数停却。又卫门府卫

士四百人、减七十人、左右卫士府各六百人、每减一百人、隼人男女各四十人、每减二十人、雅乐歌女五十人、减三十人、仕女一百十人、减二十八人、停卜部之委男女厮丁等粮。

这一段文字说明了，8 世纪初因遇到了一场重大的灾难，为了减轻百姓在经济上的重负，雅乐寮的歌女以及仕女、卫士、隼人等都进行了大批的减员。也就是说这是一场天灾所引起的政策上的决定。

唐和朝鲜三国等乐的乐人虽然没有像日本古老的传统乐人那样减员，但是从日本令制的最初定员到嘉祥元年(848)这一时点来看已减去了一半。这里反映出主要由外来乐构成的雅乐[17]受到政府的大力支持，在当时非常盛行。对日本宫廷来说，雅乐的引进与纳入实际上对日本国内的地方豪族显示出以天皇为中心的大和朝廷的优越性与权威；对外也能夸示其文化大国的崇高形象。因此雅乐对于日本宫廷带来浓郁的朝典乐的意味，有着实际的存在价值。但进入平安朝的中期，也就是说 9 世纪初以后，由于奈良、平安初期的国家主义、中央集权的体制开始衰竭，朝典乐的行为也渐渐地被贵族们乐于艺术行乐的行为所替代。宫廷音乐中出现了宫廷的卫府官人演奏音乐并逐渐掌管了宫廷的的奏乐活动。雅乐寮的规模日趋缩小。期间在贵族当中音乐的演奏仍然旺盛，他们越来越感到在他们身边需要有一个外来音乐的教习所，就这样到 10 世纪中叶在宫廷内部，即大内设置了一所乐所，大内乐所的出现实质上取代了雅乐寮的功能，形成了宫中的奏乐中心，并主要教习雅乐(唐乐与高丽乐为中心)。该所的乐人除了来自宫中和寺庙外，近卫府的官员也成了其中的一个部分。

三　中日的音乐制度与乐人的比较

以上对日本雅乐寮的形成与其衍变的过程作了考察。我们看到日本在 8 世纪初完全接受了中国的律令制，形成了最初的音乐

制度——雅乐寮。这里雅乐寮中的“雅乐”一词无疑取自于中国春秋时期相对于俗乐的雅乐之意。但是实际上当时孔子所提倡，并用于宫廷、庙宇等祭祀性的雅乐没有传到日本[16]。而日中文化交流最旺盛的隋唐时期的遣隋使、遣唐使们来到中国，他们看到的是繁盛的隋唐宫廷燕乐，并把这部分的中国的宴飨俗作为雅乐带到了日本宫廷。雅乐寮中除了本民族的音乐外，还吸收了唐和朝鲜等多民族的音乐，而这部分的外来乐逐渐占据了雅乐寮的主导地位。这种体制的构成显然是吸收中国隋唐时期多民族、多部伎乐舞的系统体制。这时我们看到日本在接纳中国文化中的一个侧面，即雅乐寮的内容与中国的“雅乐”之意名不副实。对此让我们再进一步打开雅乐寮的盖子看看它内面实际的乐官和乐人与中国唐代同体制中的乐官、乐人以及两国乐制的性格上有何异同。

唐朝的宫廷音乐属太常寺管辖，一般的音乐人太乐署、军乐、仪仗乐等归鼓吹署管辖。而在日本，一般的音乐被置于治部省所辖的雅乐寮，军乐则置于兵部省的鼓吹司。日本的治部省下属有四个机构，他们是雅乐寮、玄蕃寮、诸陵司和丧葬司。这里，玄蕃寮主要是一个管理佛寺僧侣的名籍、接待和送迎外国客人的官僚机构，诸陵司是专管天皇、皇亲及外戚的陵墓、丧葬礼以及陵户的户籍等的管理机构。而丧葬司是专门管理皇室丧葬仪式的。从治部省下属的四个机构来看，除了诸陵司和丧葬司为皇室外戚进行一些葬礼仪式外，主要还是以宴飨、礼仪为中心，即祭典祖先和宴飨仪式为主的官僚机关。

而中国的太常寺除了太乐署和鼓吹署以外，下属还有两京郊社署、廪牺署、永康兴宁陵二署、诸太子陵署、诸太子庙署、太医署、太卜署、分祠署、两京齐太公庙署，共十一署(《唐六典》)。在中国太常这一官位从秦汉就已设立。秦置为奉常，汉景帝六年(BC. 161)更名为太常，掌宗庙礼仪，兼掌选试博士。后来历代经历了一些变迁，但基本因循此规。专掌祭祀礼乐之官是该职的宗旨。《唐六

典》太常寺卷第十六中记载,“太常卿之职,掌邦国礼乐、郊庙、社稷之事……”。不言而喻中国从秦汉至唐为止的太常寺是以祭祀、郊庙、社稷为中心的礼仪活动为展开的。在《唐六典》所记载的太常十一署,除太医一署外其他各署都直接与宗庙祭祀礼仪乐有关。因此可以说唐太常寺的根本功能在于宗庙祭礼活动;而日本治部省则更多地侧重于宫廷宴飨礼仪。两者的根本立足点是不一致的。也就是说日本尽管在制度的形式上接受了唐的令制,而在具体的措施上却自行其道。关于这一点让我们再具体地看看乐人的状况。

1.乐官,这里我们对唐·太乐署的乐官以及日本雅乐寮的乐官的情况分别从《唐六典》和日本的《令义解》中引用必要的部分来看看两国间各自乐官的情况。

《唐六典》中的太乐署:

令一人从七品下……丞一人从八品下……乐正八人从九品下……典事八人。流外番官。文武二舞朗一百四十人。……大乐令。掌教乐人调合钟律以供邦国之祭礼飨燕。……

《令义解》卷一,职员令中的雅乐寮:

头一人。掌文武雅典正舞……杂乐……男女乐人音声人名帐……试练曲课……事。助一人。大允一人。少允一人。大属一人。少属一人。

从以上的史料中我们可以发现中国的乐官有令、丞、乐正、典事、文武郎,除此之外,太常寺还设有一位具有音乐理论知识并在太常寺中占重要地位的音乐官吏——协律郎。他们比起日本的头、助、允、属四等乐官制来不仅人员繁多而且官制也复杂得多。下面将两国的乐官的官衔地位列表二对照如下[17]。

雅乐寮	官位	太乐署	官位
（日本）		（中国）	
雅乐头	从五位上		
雅乐助	正六位下		
雅乐大允	正七位上	太乐令	从七品下
雅乐少允	从七位下	协律郎	正八品上
雅乐大属	从八位上	太乐丞	从八品下
雅乐少属	从八位下	乐正	从九品下

从表一中明了地显示了唐的最高乐官官位是从七品下。而在日本的乐官中雅乐头为从五位上，这里如果单纯地从以上两国乐人的官职的对照来看可能有失偏颇，但从整体上关照，无疑日本的乐官的地位要比中国来得高。除了乐官以外让我们再看看一般乐工的情况。

2. 乐工，在日本雅乐寮的乐工中主要有二类，音声人和乐户。音声人和乐户之语、概念及用法无疑是从中国传来的。但传到日本以后又变成什么样了呢？他们在宫廷音乐中发挥了什么功能？是器乐演奏家、声乐家、舞蹈家还是歌、舞、器乐兼于一身的乐人呢？这里我们首先来看看音声人。音声人的制度来自于隋唐时期的中国，传到日本后的音声人其意义与中国还保持一致吗？带着这些问题我们首先从日本方面的文献看看音声人的含意。

在前引《令集解》卷四职员令的雅乐寮条目中记有“男女乐人、音声人名帐”的字句。在这段文字后有一段注释中曰：“鼓笛等人称音声人”这里清楚地言明，日本的音声人指的是演奏笛等乐器的乐人，即操持器乐的乐工。但是在这段解释后接着又出现了如下的一段文字：

谓舞人，音声人，谓歌人歌女笛工等也。

这句话如果直译为现代汉语的话，即“所谓的舞人音声人为歌

人、歌女、笛工等。”这里将舞人和音声人统称为歌人歌女和笛工等。音声人究竟为何者，含意出现了混乱。对于这段句意该文又继续解释道：“音声度曲，各有大小者。然则曲课者。只为音声人也，于舞不入哉。”这里鲜明地指出，音声度曲为音声人，他们与舞，即舞人是两码事，是不容混淆的两个概念。那么，这段“谓舞人，音声人，谓歌人歌女笛工等也。”的文字可以理解为，舞人为歌人，歌女，而音声人为笛工等器乐演奏者。这样的理解有一个重要的依据，即在日本古代的传统音乐中歌和舞往往是同性质的东西，常常有歌有舞同演于一体，称歌舞乐。而音声为器乐，一般为歌舞的伴奏之用。《贞观仪式》卷四，“践祚大赏尝仪下”中记载：

“次国司率风俗、歌人等，且歌还付亦同参入国司立前，次音声人，次歌女，次男立庭中歌人先入幄。”

在这一段的奏乐记载中，音声人与歌人男女是各自独立、依次并列于庭的形式，这样的排列也清晰地显示出他们之间的不同概念。这里的音声人既不是歌人又不是舞人，而必然是操持器乐的乐工。在《醍醐天皇御记》的延长四(926)年二月十七条中记载道：

召乐所管弦者四五人，令奏音声以助讴吟。

这里明确地将乐所的管弦乐人所奏的器乐为音声，以这些“音声”来伴奏歌声(讴吟)。相同的例子在《续日本后纪》卷六，承和四(837)年七月丙戌中也能看到：

天皇御后庭，命左右近卫府奏音声，令弄玉及刀子。

天皇近身的近卫士们所奏的“音声”显然是一种器乐乐队音乐，当天皇进入后庭时他们为了渲染气氛给耍杂人(弄玉及刀子者)表演增强气氛，奏左右两边的乐队音乐。

因此，如上所述，在日本，音声人的概念应该是乐队的器乐演奏者。

那么，由中国传来的音声人是不是也同样是专指器乐演奏的乐工呢？对此再让我们追寻一下中国方面的根源吧。

音声人这一乐工的形式在中国的文献中约出现于隋末唐初之际。当时在中国的音乐制度中太常乐工大致可划分三类:雅乐、散乐和音声人。《新唐书》卷四十八。百官三曰:

唐改大乐为乐正、有府三人、史六人、典事八人、掌固六人、文武二舞郎一百四十人、散乐二百八十二人、仗内散乐一千人、音声人一万二十七人。……

上记的乐工为文武二舞郎、散乐、仗内散乐及音声人。文武二舞郎属雅乐佾舞的乐工。其次是散乐与仗内散乐,两者在用途上稍有差异外,性格上完全是一致的东西。因此在唐初的太常乐工当中大致分为雅乐、散乐和音声人三类。对此,《唐会要》卷三十三,散乐的条也记载道:

神龙三年八月敕,大常乐鼓吹、散乐、音声人并是诸色供奉。乃祭祀陈设、严警卤簿等用。

为了配合祭祀陈设及卤簿等,太常寺的乐人派出了鼓吹、散乐、音声人,他们"诸色供奉"、各显其艺担当起各自的脚色。毫无疑问这里为了适应祭祀,陈设的是太常寺的雅乐;而卤簿乐则是鼓吹署的军乐。因此,太常寺的音乐如上所述应分为雅乐、散乐和音声人。因此这里的音声人应该是歌唱家和器乐演奏家的总称。

音声人一词之意到了中唐以后逐渐扩大,并变得模糊不清。《新唐书》卷二十二,礼乐志中记载道:

唐之盛时,凡乐人、音声人、太常杂户子弟隶太常及鼓吹署,皆番上,总号音声人,至数万人。

同样在《通典》卷一百四十六,清乐的条目中又有:

昔唐虞讫三代,舞用国子。……汉魏以来,皆以国之贱隶为之,唯雅舞尚选用良家子。国家每岁阅司农户,容仪端正者归太乐,与前代乐户总名"音声人"。历代滋多,至有万数。

的记载。音声人含意已大大地扩大了,它包容了隶属太常及鼓吹署的乐人、音声人、杂户等,即把太常寺所有的乐人"总号为音声人"。

其实音声人的概念到了中唐后它的含意还在外延。《唐会要》卷三十四中：

大中六年十二月，右巡视卢潘等奏："准四年八月宣约，教坊音声人，于新授视察节度使处求乞自今已后，许巡司府州县等提获。如是属诸使有牒送本管。"仍请宣付教坊司为遵守。依奏。

这段记载提示出，原先从地方州县中选拔的乐工应该进太常寺的。通过右巡视卢潘等的上奏，教坊的乐工也可以直接从地方的州县中选拔录用。这种新的录用准则告诉我们，教坊乐工，当然同义于教坊音声人，它也包含了教坊中的散乐、俳优等内容。这样，音声人的概念已从纯粹从事音乐的乐工扩展到泛指一般的打杂、耍戏的俳优、散乐之艺人了。因此，中国的音声人从产生到成熟经历了一个嬗变的过程，指由原来纯属演奏器乐和歌唱的乐人到泛指音乐机构中所有的艺人。

在以上中日两国的音声人乐工的比较中我们清晰地看到，中国隋末唐初的音声人一词，或者它的形式被日本接受后，内质发生了变化，离开了中国的原貌，异化为日本式的内容。这种将外来文化导入后随即"和样化"即日本化的根源究竟何在呢?对此，本文将继续对两国乐人产生的环境和土壤作进一步的探讨。

四　中日音乐文化土壤的异同

以上从雅乐寮的生产、发展、衍变以及乐官与乐工的状况与中国的源流作了一个史实性的对比考察。发现虽然日本直接导入了中国的令制，但其实质内容却发生了很大的变衍或者离开了原样。通过对以上两国乐官的对比，我们看到同样官职的乐人，其地位和待遇不尽相同。而乐工中的音声人也只是接受了这一名词，其概念与隋唐音声人相比有着很大的差距。其实这种现象从接受唐律令制的初期就发生了。客观上来看中国的太常寺与日本的治部省两者在性格上是不同的。关于这一点前文已略有所述，即中国的太常

寺以祭祀、郊庙、社稷的礼仪乐活动为主，她与日本治部省所立足的宴飨礼仪有着根本的不同。这一现象可以说明，从隋唐的音乐制度进入日本之日起，文化接纳层就已经有选择地吸收了自我所需的那部分内容。前文也提及到日本当时因为有了神乐，因此中国雅乐的真正内容没有传到日本。显示出日本接纳中国音乐时的取舍姿态。虽然当时日中两国间的音乐文化有着很大的差距，强盛的唐文化正展示其国际主义的盛容，对当时的东亚具有压倒性的文化优势。即便如此，日本的文化接纳层并没有囫囵吞枣、全盘纳入，还是有选择地通过自己的理想和筛选，摄入中国的文化。那么，这种文化接纳的方式、现象或者说这种文化触变根源是基于怎样的一种机制和背景呢?要说明这一点，首先让我们来看一下两国间文化表现的基础——乐工的状况，即分析一下其文化土壤是否与中国一致，这是一个十分重要的基本问题。

在中国，唐代的乐人属太常，是一种在官贱民制度下地位低贱的乐人。贱民分为两类，私贱民和官贱民，前者有私奴婢、部曲、客女、随身五类。后者为太常音声人、杂户、工乐、官户和官奴婢五个阶层。跟音乐直接有关的是音声人和工乐(乐户与工户)。这些乐人的身份有着较大差别，太常音声人在五类人中是最高的一类，他们拥有州县的户籍和受田、有进丁的义务及权力。他们能与良民通婚，待遇几乎同良民一致，所不同的是他们可以免去赋役，取而代之的是他们每年必须上京数次，在太常寺奉仕乐舞技能[18]。而工乐中的乐户则是失去户籍的纯粹奴隶。他们的身份和出身大致可分为以下几类：

(1)因为犯罪而被罢官的罪人。

(2)叛军的将士及其妻子或与中国战争中败战的外籍将士与其妻子。

(3)良民或良民以上者被配设为乐籍以及从官贱民的升格者。

(4)不足的情况下从百姓中征集。

原则上乐户的来源主要来自(1)和(2)[19]。也就是说唐的乐户(乐工)的出身主要是一些犯罪者,他们是失去自由的奴隶,被监于禁宫。他们的身份终身父子相传,一般不能改变。日本的乐户是否也是这样呢?

日本的乐户是大宝令制下设立的,它来自于中国的唐制。《令集解)卷四。职员令载:

掌教伎乐生。其生以乐户为之。

接着在该段注释的别记中又曰:

伎乐四十九户。木登八户。奈良笛吹九户。右三色人等。倭国临时召。但寮常为学习耳。为品部取。谓免杂徭也。

这里的乐户指的是伎乐、木登和奈良笛吹的三色(类)人。伎乐是一种带假面具的外来乐舞。在日本正史中初见于推古天皇二十年(612)由百济人味摩之在吴所习而传人日本[20]。对于它的源流至今没有明确的结论。但它与古希腊的戏剧、南方的乐舞以及西藏的假面舞等有着密切的关系。上记的职员令中所示,伎乐师一人教习由伎乐的乐户征集而来的伎乐生,腰鼓师二人教习腰鼓生的记载。伎乐的最盛期是奈良朝的后期,东大寺的大佛开眼供养式(572)时,伎乐以前一、前二、后一、后二的四部乐舞的盛容参加了该仪式。其次第二类"木登"即登干的一种,属散乐系的乐伎,因此它应与乐伎同属一类。而"奈良笛吹九户"并不是职员令中所指的笛师二人、笛生六人所构成的八人笛工,应该另指培养乐伎吹的笛生。但不管怎样这些属伎乐类的乐户都是由全国募集而来集训练习。他们来源于"品部"。所谓的"品部"是在律令制成立前供事于朝廷各种职能的部民。他们是一种良民,没有婚姻法上的任何限制,他们被集中到雅乐寮进行学习和训练,由此能免去杂税和徭役。

显然日本乐户的出身与中国的乐户完全不同,他们虽然也是上京集体训练,侍奉于宫廷,并能免去杂徭。但他们的出身来源不是犯罪者或罪人的家属和奴隶。而是自由的良民。因此可以判断,

当时中日两国音乐文化的基础——乐工，即文化土壤是不同的。这种文化根基的性质也决定了受容层对外来文化接纳时的姿态和动机。这种文化交流、碰击的现象不仅揭示出文化授受者之间文化落差的张力，也反映出受容层往往站在自我文化的基础上，朝着自我理解的方向去消化和诠释外来文化的受容姿态。关于中日两国这种文化触变的现象是否具有普遍性，以后将作进一步地探讨。

---

①赵维平：

"日本の奈良、平安时代における中国音乐の受容と变容—女乐の场合"东京：《雅乐界》第六十号，1994 年 5 月；"奈良、平安期的日本是如何接受、同化中国踏歌的"福建：《比较音乐研究》1997 年第 1 期；"奈良，平安期における中国音乐の受客のあり方"东京：《音乐艺术》1997 年 8 月号。

②新订增补国史大系《令集解》90 页。吉川弘文馆、昭和 41 年版。

③《日本书纪》卷二十九，336 页。吉川弘文馆、昭和 36 年版。

④同注③，379 页。

⑤《隋书》卷十五·音乐志下，"始开皇初定令，置七部乐：一曰国伎，二曰清商伎，三曰高丽伎，四曰天竺伎，五曰安国位、六曰龟兹伎、七曰文康伎。又杂有疏勒、扶南、康国、百济、突厥、新罗、倭国等伎。"中华书局，1973 年，376－377 页。

⑥"武德初未暇改作。每燕享，因随旧制奏九部乐。一燕乐二清商三西凉四扶南五高丽六龟兹七安国八疏勒九康国。至贞观十六年十一月，宴百寮，奏十部。先是伐高昌收其乐，付太常。至是增为十部伎。"《通典》卷一百四十六，相同的内容在《玉海》卷一百零五。十部伎的条目中"贞观十六年十一月乙亥还宫，宴百寮，奏十部伎。"的记述是同一件事。这是十部伎演奏的最初记录。

⑦推古天皇三十一年(623)七月有一段如下的记载："……是日，大唐学问者僧惠齐，惠光及医惠日，福因等并从智洗尔等来之。于是，惠日等共奏闻曰，留于唐国学者皆学以成业。应唤。且其大唐国者法式备定之珍国也。常须达。"《日本书纪》卷二十二，161 页。

⑧遣唐使的派遣是从第一次 630 年以来历经两个半世纪(894 年最后一次)，形式上总共连续进行了 19 次。但由于航海的技术，气候等原因未能到达大唐(667 年只到了百济)或无法出航(三次)。因此真正到达中国的只有 15 次，而其中有三次是为了迎接在唐学人而归的使节为目的的。也就是说纯粹以遣唐使为目的的来唐次数应该只有十二次。参见《遣唐使研究と史料》1987 年，东京，东海大学出版会。

⑨《续日本纪》文武天皇四年(700),唐人萨弘恪等因撰定律令有功、同刑部亲王等一起受禄的记录如下:"六月甲午、敕净大参刑部亲王、直广壹藤原朝臣不比等、直大贰栗田朝臣真人、直广参下毛野朝臣古麻吕、直广肆伊岐(吉)连博得、直广肆伊余部连马养、勤大壹萨弘恪、勤广参土部(土师)宿尔甥、勤大肆坂合部宿尔唐、务大壹白猪史骨(赏然)、追大壹黄文连备、田边史百枝、道君首名、狭井宿尔尺麻吕、追大壹锻造大角、进大壹田部连林、进大贰田边史首名、山口伊美位大麻吕、直广肆调伊美伎老人等。撰定律令。赐禄各有差。"

上文所提到的萨弘恪为当时的唐人,他在持统三年(689)六月十九日有赐稻的记录。持统三年"庚子、赐大唐续守言。萨弘恪等稻。各有差。"《日本书纪》卷三十。而其中栗田真人于大宝元年(701)被认命为遣唐使节"大宝元年正月丁酉、以守民部尚书直天贰栗田朝臣真人为遣唐执节使"《续日本纪》卷二。伊吉博得于齐明天皇五年(659)七月三日的记载入唐(《日本书纪》卷二十六)、天智天皇六年(667)十一月十三日、在唐使司马法聪等一行送行(同前)。遣唐使者土师甥、白猪赏然等于天武天皇十三年十二月六日由大唐回国(《日本书纪》卷二十七与卷二十九)。

⑩《类聚三代格》卷四,太政官符,嘉祥元年(848)的记载。

⑪《类聚三代格》卷四,太政官符,天长五年(828)的;同书,大政官符,嘉祥元年(848)的记载。

⑫《正仓院文书》雅乐寮解,天平十七年的记载;《日本后纪》卷13,延历24年的记载。

⑬《续日本纪》天平三年(731)七月乙女的条"定雅乐寮杂乐生员。大唐乐三十九人、百济乐二十六人,高丽乐八人、新罗乐四人、度罗乐六十二人、诸县舞八人、筑紫舞二人……。"

⑭见上注。

⑮日本狭意的雅乐主要指左方乐(以唐乐为中心。舍林邑乐)和右方乐(以朝鲜高丽乐为中心,含渤海乐)的大陆系乐舞。

⑯关于日本雅乐并不是中国的雅乐已成定论,其中一个最重要的证据是在日本雅乐中没有接纳中国雅乐中最为重要的乐悬轩架乐器以及佾舞制度等。关于为什么日本没有正真接受雅乐的原因,一般认为,在雅乐还未传入日本以前,日本已经有了祭祀天地神灵的音乐一神乐(kagura),这种古老的神乐是专门用于庄严、肃穆的神事活动。因此在形式上他们不需同类的外来乐种了。

⑰表中,乐官的官位出典来源,《唐八典》卷十四,太常寺;日本史料《令义解》卷一,官位令。

⑱关于大常寺乐工的形成、衍变等,岸边成雄在他的《唐代音乐の历史的研究》乐

制篇·上,(1960年东京大学出版社)各说第一章"太常寺乐工"中有着较详细的论述。

⑲参阅上注。

⑳《日本书纪》卷二十。

原载《音乐艺术》2000年第3期

曾侯乙编磬的悬法与旋宫

应有勤

从曾侯乙墓出土的一批乐器中，编磬的铭文和数量仅次于编钟，它作为显示当时乐学体系的作用和重要地位同编钟一样，也引起许多学者的关注。经近两年的磨揣，笔者对这套编磬的悬法与旋宫的关系有了新的认识，在此作一介绍，希望引起讨论。

为初涉此课题者能了解这套编钟目前的研究概况，这里先把李纯一先生于1983年[1]首次发现的这套磬的一些重要信息归纳如下：

(1)整套磬共41枚。

(2)磬间最小音程为小二度关系。

(3)任何两枚磬所标序数之差即这两枚磬的音程所包含的小二度数。例如，1号磬和13号磬序数之差为12，则两磬成八度关系，又如，6号磬与13号磬序数之差为7，则它们成五度关系。据此，李认为："曾人是否利用编号来索石编悬，这在目前还没有看到直接证据，不过根据磬石不是按照匣顺序来分别编号，而是按照十二律(绝对音高)顺序来统一编号看来，似应有其可能。"

(4)"就阶名看来，十二均中有十均仅有五正，唯独成五度关系的浊姑洗和新钟两均五正七变俱备，但浊姑洗均阶名的高低音区别较为粗疏，而新钟均则相当严密。"

(5)匣二、三中置磬槽旁所刻序数的两次递增规律暗示了上下

层悬磬的左右两组分别为“徵——宫”和“羽——商——角”模式。

到目前为止的研究成果都把出土后保存的磬铭一一列出，然后推出磬头上未标的序号，再作音名的推理，继而根据所标序号和音名及三个磬匣中置磬槽旁的数字以及架上悬磬的局部规律性去推理和复原磬架上的编悬方式的。本文想摆脱这一思路定势，并改变对这套编磬考证推理的顺序先后，即：首先推导出组成整套磬的各枚磬的较完整铭文，再配合上述三个方面的规律去探寻其原有编列。

这种做法或许会比在残缺铭文基础上，仅仅依靠对磬原有标数、对置磬匣显示的数序以及出土时磬架排列等因素所进行的推理更为有效，如果先推出的全套编磬铭无误的话，从它的一览表上能发现残缺磬铭一览表上所不容易发现的规律。

1989 年，我同孙克仁先生在《曾侯乙磬间音新解及编列研究》[2]（以下简称《新解》）一文中得出了匣盖标“间音”的磬“系匣二、三中两均音阶总数于全套磬（41 件）择用后剩余的闲置磬”，“不同的编悬法产生不同的闲置磬”的结论。本文试图在弄清整套编磬应具备的全部铭文的基础上进一步证实：

一、同匣二、匣三中两均各用 13 枚磬（分上下层悬挂，共 26 枚）组成的五声音阶的编悬法一样，还应有五种同类编悬法，即共有六种 26 枚一架的编悬法，以实现完整五声音阶的旋宫转调。

二、这六种各分为上下层两均的五声音阶编悬法所产生的闲置磬，都可分为不同性质的两群：一群属“音阶外音”；另一群属“音域外音”。

三、由于上述两个发现，可推断：磬架上下层各满悬 16 枚（共 32 枚），原本应包含有变音的编悬法应该有两种。一种是以新钟均为基准的编悬法；另一种是以浊姑洗均为基准的编悬法。

一　全套编磬的各均阶名

曾侯乙编磬出土时只保存了 28 枚磬，其中有 10 枚无序号，有

1 枚无铭文，还有不少磬的铭文不全。作为古代的编组体鸣乐器，各枚磬不仅有它在实用音阶中的特定位置，同时也反映出整套乐器的乐音应用体系。各枚磬上的铭文都是其用于某调中作为某音的内容，它是实际功用的标志。因此，无论这套磬的编悬方式如何，它实际所用的阶名都必然通过各枚磬的铭文体现出来，凡标有 2～7 个不等的律名和音名的磬必然有它在某种排列中参与旋律演奏的实际功能。反之，若各枚磬上不存在某些调性的阶名，也就不会在某种编列中充当某调性音阶中的音。因此，我们推理的复原编列中不应出现磬铭上所没有的音。换言之，只有标明了某调阶名的磬片才可能在该调性的音阶中参与实际应用，被作为某个音来敲奏，所以，假如把磬铭上不存在的音作为推理复原编列音阶中的音，就可能在推理编列中犯无中生有的错误。

下面我们逐步推出这套磬铭的一览表，并揭示其中一些新发现的特征。

1、各均的标准五声音阶及全套磬为 41 枚的缘由。

依据来自磬匣二、匣三的信息，这套磬曾被归结为新钟和姑洗两均的从徵至巽反的两个八度又四度的五声音阶：

徵、羽、宫、商、下角、终、壴、巽、少商、鈌、终反、壴反、巽反。

每列音阶共十三音，与同墓出土的两件排箫的管数相同。我们暂称它为“标准五声音阶”。从其它各均的残缺铭文看，似乎都可依据这一标准五声音阶，应补上佚磬或现存磬所漏标的和极少数错标的音名（见表 1 中标方框者）。

上述匣二、匣三的磬都由 13 枚磬组成，仅匣二中的 40 号磬例外。全套磬已被证明共有 41 枚，磬间最小音程为小二度，而两个八度又四度的音域所需用磬对于一套半音齐全的磬来说，跨度正好需占用 30 枚磬（参见表 1），若把这组音阶依小二度关系平移扩展到其它十一个调，则全部十二个调中的这类标准五声音阶的音域总跨度恰占 30＋11＝41 枚磬。这就是这套磬以总数为41 枚的由来。

表 1

律名		浊坪皇	坪皇	浊文王	文王	浊新钟	新钟	浊兽钟	兽钟	浊穆钟	穆钟	浊姑洗	姑洗	保存
序号	音高	#C	D	bE	E	F	#F	G	bA	A	bB	B	C	情况
1	ba	徵			商?		詠商?		詠宫?			詠羽?		佚
2	a		徵			商?	大徵曾?	詠商?		詠宫?		商曾?	詠羽?	佚
3	bb	羽		徵			商?		詠商?		詠宫?	徵顫?		佚
4	b		羽		徵		大羽曾?	商?		詠商?		詠宫?		佚
5	c1	宫		羽		徵	商顫之詠?		商?		詠商?	羽顫	詠宫?	无序号
6	#c1				羽		*徵			商		詠商		
7	d1		宫			羽	大宫曾	徵			商	徵曾	詠商	无序号
8	be1	商		宫			*羽		徵			下角商		
9	e1		商		宫		大商曾	羽		徵		羽曾	商	无序号
10	f1	下角		商		宫	大徵顫		羽		徵	商顫		无序号
11	#f1		下角		商		*宫			羽		徵		无序号
12	g1			下角		商	大羽顫	宫			羽	宫曾	*徵	无序号
13	ba1	终			下角		*商		宫			羽		
14	a1		终			下角	大徵曾	商		宫		商曾	*羽	
15	bb1	亶		终			*下角		商		宫	徵顫		无序号
16	b1		亶		终		大羽曾	下角		商		宫		
17	c2			亶		终	大商顫		下角		商	羽顫	*宫	
18	#c2	巽			亶		*终			下角		商		
19	d2		巽			亶	少宫曾	终			下角	徵曾	*商	
20	be2	少商		巽			*亶		终			下角		
21	e2		少商		巽		少商曾	亶		终		羽曾	*下角	无序号
22	f2	𠀤		少商		巽	少徵顫		亶		终	商顫		
23	#f2		𠀤		少商		*巽			亶		徵反、终		
24	g2			𠀤		少商	少羽顫	巽			亶	宫曾	*终	
25	ba2	终反			𠀤		*少商		巽			亶		佚
26	a2		终反			下角𠀤	少徵曾	少商		宫巽		商曾	*亶	无序号
27	bb2	亶反		终反			*𠀤		少商		巽	徵顫		佚
28	b2		亶反		终反		少羽曾	𠀤		少商		宫反、巽		
29	c3			亶反		终反	少商顫		𠀤		少商	羽顫	*巽	佚
30	#c3	巽反			亶反		*终反			𠀤		少商		佚
31	d3		巽反			亶反	少宫曾之反	终反			𠀤	徵曾	*少商	无字
32	be3	( )		巽反			*亶反		终反			𠀤		佚
33	e3		△		巽反		少商曾之反	亶反		终反		羽曾	*𠀤	
34	f3	( )		( )		巽反	少徵顫之反		亶反		终反	商顫		佚
35	#f3		△		△		*巽反			亶反		徵反终反		
36	g3			△		△	少羽顫之反	巽反			亶反	宫曾?	*终反	
37	ba3	( )			( )		少商之反?		巽反			亶反		佚
38	a3		( )			( )	少徵曾之反	( )		巽反		商曾?	*亶反	佚
39	bb3	△		△			𠀤反?		△		巽反	徵顫		
40	b3		( )		( )		(少羽曾之反)	( )		( )		巽反		佚
41	c4			△		△	少商顫之反		△		△	△	*巽反	

标*者为"匣悬法"用磬。□中为推定序号、推定音名或补漏字、纠正字。( )中为匣二盖所标。为处于五声音阶位置而实际未标者。( )为不可能标有阶名的位置。"詠"的考证见③ 打问号者为本文推理的悬法都未用过的音。

2、每枚磬片上只用部分律名和音名的原因

在向上由低音到高音(也可能由高音区向下平移,为讨论方便,作向上平移解释)作小二度的平移过程中,第一次平移后,不可能重复用到同一片磬,因为两组互相错开的五声音阶共需用26枚磬,每片磬上只需标一个阶名;而第二次平移后,用作浊文王均的组合时,则须再用上一次已用过的7枚磬,即第3,8,10,15,20,22,27号磬,这7枚磬须标上作为第二次用途的浊文王均的阶名,而5,12,17,24,29,32号这六枚磬属首次用到,则仅须标上浊文王均的阶名即可;当第三次平移后则有4,6,9,11,13,16,18,21,23,25,28,30号等12枚磬会再次用到,则又须标上文王均的阶名,仅33号1枚磬是首次用到,并且这枚磬是文王均的五声音阶的最高音"巽反"。依次类推……往后直到第十一次平移都如此。这就是每枚磬上铭文的律名、音名数目不一的内在规律。

这样,姑洗均的最高音恰好用了第41枚,它也就成了这套磬的最高音。(参见表1)

3、各均标准五声音阶韵最高音

表1显示,浊坪皇均的标准五声音阶处于这套磬的最低音区;姑洗均的标准五声音阶则处于最高音区。除了下文将要谈到的新钟均外,"巽反"明显为各均中标准五声音阶的最高音。自浊坪皇至姑洗均,"巽反"随各均逐次(半音)升高,在表中呈下降的阶梯形。

4、关于表1下方三角形空白区

由于上述规律形成表1下方三角形空白区的是个很自然的原因,然而,除了34,38,40号磬已佚外,从39号磬在作为新钟均已超越"巽反"之上,实物标有"新钟之鈌[反]"属五声阶名这点来看,说明新钟均有特殊性,故41号磬上有"少羽頔之反"。按表中位置看,似乎33号磬应有"坪皇之少商之反";35号磬应有"坪皇之鈌反、文王之少商之反",36号磬应有"浊文王之鈌反、浊新钟之少商之反",39号磬应有"浊坪王之……、浊文王之……、兽钟之少商之

反”，41 号磬应有“浊文王之……、浊新钟之……、兽钟之鴃反、穆钟之少商之反、浊姑洗之羽颠”等等之类的铭文，但事实是在保存着的原磬上却一概未见标示（见表 1 中标△者）。由此可见，除了新钟均外，在表 1 中各均巽反以上的这一区域内本来就未标任何阶名。因而我们有充分理由推测，所佚 32，34，37，38，40 号磬在表 1 中此区域内的标“○”处，也不可能有相应阶名。由此，则形成了一个三角形的空白区。对于这一空白区，我们在编列复原的推理过程中应注意不能定势于现代人的乐理观念去生造一套原本不存在的音阶强加于古人。按这一认识，笔者曾推理的复原编列中，下层作为浊新钟均（宫＝F）的 38 号（角）和 41 号（徵）[1]则不能成立，对这两个音名须重新认识。

（1）从表 1 可一目了然，整套编磬中只有新钟均（宫＝#F）和浊姑洗均（宫＝C）有变音名。

（2）从整套曾侯乙编钟的铭文体系看，区分八度音名的前后缀字应为“訞、太、正、少、反”，而在编磬的新钟均里的变音却未见代表“正”（即便是省略）的一个八度，而是以“终”为分界线，“终”以下的一个八度变音名都前缀以“大”，再低一个八度，则去掉“大”，后缀以“之訞”来表示，例如，5 号磬上的“新钟之商颠之訞”。“终”以上的一个八度变音名都前缀以“少”，再高一个八度，则在前缀“少”的基础上再后缀以“之反”来表示。例如 41 号磬上的“新钟之少商颠之反”。据此，以及第二个匣盖上所标“新钟与少羽曾之反才此”的暗示，40 号磬上应标有“少羽曾之反”。

（3）从 36 号磬的“少羽颠之反”后缀的“之反”可推知 39 号磬的“鴃”之后漏一“反”字，同理，因 41 号磬上的“少商颠之反”为最高音，据此，37、38 号磬上应分别有“少商之反”和“少徵曾之反”。从 36～41 号磬的铭文可以看出；唯有新钟均的“巽反”以上的音高仍有五声阶名和变音名，而其它十一均的巽反以上高音都未标有高音名。

（4）在浊姑洗均里，除了 41 号磬上未见“羽颠”外，虽然变音名

齐全，但都未作八度区分，从 5 号磬和 17 号磬都称羽颠，6 号磬和 18 号磬都称徵颠，12 号磬和 24 号磬都称宫曾，14 号磬和 26 号磬都称商曾等现象便可推知这一点。（参见表 1）

至此，全套编磬的各均阶名一览表推演完毕。从表中各调名、阶名关系看，它似乎比单纯依出土磬铭整理的残缺的一览表所反映的调性和音阶的关系要清晰得多。

5、各均标准音阶的最低音

由 5，7，9 号磬的姑洗之訞宫、訞商、齊等低音可知：它们已越出了标准五声音阶最低音“徵”的范围之外。因此，姑洗均中的訞宫、訞商、齊各音的左斜上方的其它各均的低于徵的都应酌情补上这三个低音（表中呈阶梯形）。根据新钟均和浊姑洗均变音齐全的特点，这两均的变化低音也应补上，总共有四个：2 号磬上的“新钟之徵曾之訞、浊姑洗之商曾”、3 号磬上的“浊姑洗之徵颠”、4 号磬上的“新钟之羽曾之訞”。至于 1 号磬上是否有“浊姑洗之訞羽”，2 号磬上是否有“姑洗之訞羽”因无直接证据，暂时还难以断定（表 1 所标这两个音名仅作分析参考）。

二　闲音中的音阶外音和音域外音

要弄清闲音中的“音阶外音”和“音域外音”，先得弄清曾侯乙编磬原设计五声音阶编悬法的思路，我们已从出土的三个磬匣的置槽旁的编号已得到这样一系列信息：

（1）上下层磬都是“徵～巽反”的标准五声音阶，由于一磬只能敲奏一音，故一磬不可能同时悬挂于两组不同均的音阶中，只有上下层这两组音阶在互为增四度或小二度时，各磬才能相互错开，同时悬挂。据匣二、三所标磬序显示的调性关系，上下层应取增四度。（即《新解》一文所谓“匣悬法”）。

（2）上下层磬都应由左右两组排序模式为“徵——宫”和“羽——商——角”的音位组成，这可能由于调式上的需要或长期的演

奏习惯而形成。

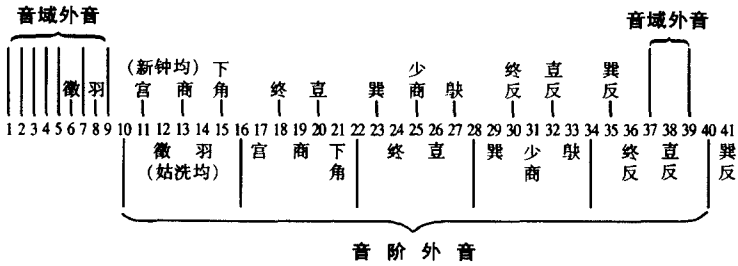
(3)从表 1 可以发现,不仅出土的匣二、匣三中的置磬槽旁的序数能说明存在上下层各悬挂 13 枚磬,调性分别为姑洗均(宫=C)和新钟均(宫=#F),上下层的"徵～巽反"五声音阶可互为增四度来编悬,此外,其它十一个调中,都有"徵～巽反"的标准五声音阶,因此,还应存在调性分别为浊姑洗均(宫=B)与浊新钟均(宫=F);穆钟均(宫=bB)与文王均(宫=E);浊穆钟均(宫=A)与浊文王均(宫=bE);兽钟均(宫=bA)与坪皇均(宫=D);浊兽钟均(宫=G)与浊坪皇均(宫=#C)等五种标准五声音阶的编悬法。(参见表 2 中悬法二至六)若没有这五种编悬法,就无法敲奏"匣悬法"以外的十个调的音阶,换言之,姑洗和新钟两均以外的十个均的音名等于虚设。我们从下文将看到,真正能成为包含较完全的变音的 32 件一架的编悬法只有两种,这两种悬法中,1,2,3,4 号都是闲置磬,如果没有表 2 中悬法之三到悬法之六的四种标准五声音阶悬法,1～4 号磬等于虚设。即使不包括方括号中推出的阶名,也会有超过 70%的实际已存在的磬铭阶名将失去原先命名的意义,所以这种推测的理由是充分的。

表 2

悬法	层次	调名	下少(上三枚)													闲音	
			徵	羽	宫	商	角	终	壹	巽	商	角	终反	壹反	巽反	音域外音(九枚)	音阶外音(六枚)
匣悬	上层	姑洗均(宫=C)	12	14	17	19	21	24	26	29	31	33	36	38	41	1,2,3,4,5,7,9	10,16,22,28,
	下层	新钟均(宫=#F)	6	8	11	13	15	18	20	23	25	27	30	35		37,39	34,40
二	上层	浊姑洗均(宫=B)	11	13	16	18	20	23	25	28	30	32	35	37	40	1,2,3,4,6,8	9,15,21,27,
	下层	浊新钟均(宫=F)	5	7	10	12	14	17	19	22	24	26	29	31	34	36,38,41	33,39
三	上层	穆钟均(宫=bB)	10	12	15	17	19	22	24	27	29	31	34	36	39	1,2,3,5,7,	8,14,20,26,
	下层	文王均(宫=E)	4	6	9	11	13	16	18	21	23	25	28	30	33	35,37,40,41	32,38
四	上层	浊穆钟均(宫=A)	9	11	14	16	18	21	23	26	28	30	33	35	38	1,2,4,6,	7,13,19,25,
	下层	浊文王均(宫=bE)	3	5	8	10	12	15	17	20	22	24	27	29	32	34,36,39,40,41	31,37
五	上层	兽钟均(宫=bA)	8	10	13	15	17	20	22	25	27	29	32	34	37	1,3,5,	6,12,18,24,
	下层	坪皇均(宫=D)	2	4	7	9	11	14	16	19	21	23	26	28	31	33,35,38,39,40,41	30,36
六	上层	浊兽钟均(宫=G)	7	9	12	14	16	19	21	24	26	28	31	33	36	2,4,	5,11,17,23,29,
	下层	浊坪皇均(宫=#C)	1	3	6	8	10	13	15	18	20	22	25	27	30	32,34,37,38,39,40,41	35

现在我们从两组互为增四度的标准五声音阶的磬片，分上下层编悬后可以发现(参见表 3)闲置磬有 15 枚，然而造成其被闲置原因却有两种。

表 3



其中 1,2,3,4,5 号磬属这两组五声音阶音域之外的剩余磬，我们暂称它们为“音域外音”；因一个八度内互为增四度的两组五声音阶只需用十枚磬，总要余下两枚。如 16,22,28,34 号磬在两均共同音域内的择用磬之外，我们暂称它们为“音阶外音”。7,9,10 号磬虽然在姑洗均音域之外，却在新钟均音域之内，但如果把姑洗均延伸到低音区，7,9 号磬仍有机会被择用，现仅因音域的限定而未被择用，它们当被定为“音域外音”。同理，37,39 号磬也应属“音域外音”；而 10 号磬即使在姑洗均和新钟均都延伸到低音区也不可能被择用，因而，当被定为“音阶外音”。同理，40 号磬也应属“音阶外音”。由此可见，这两均磬的“音阶外音”总共有六枚(10,16,22,28,34,40 号)；“音域外音”总共有九枚(1,2,3,4,5,7,9,37,39 号)。

据表 1，既然我们已经从前文知道互为增四度分上下两层的悬挂法还有五种，并且这五种编悬法也都有自己的“音阶外音”和“音域外音”。

把它们全部列出来，(参见表 2)可以发现下述规律：

(1)六种五声音阶都为15枚,其中,“音域外音”都为9枚,“音阶外音”都为6枚。

(2)虽然“音域外音”数不变,都是9枚,但它的高音区和低音区即两头的“音域外音”数目呈现有规律性的变化。第一种悬法时,低音区的“音域外音”有7枚,高音区则仅有2枚;第二种悬法时,低音区则减至6枚,高音区增至3枚。依此规律,至第六种悬法时低音区的“音域外音”减至2枚,高音区的则增至7枚。

(3)值得引起注意的是,六种标准五声音阶悬挂法中,各自的“音阶外音”数目不变,都是6枚。它们序号数之差的最小值都是6。这是两个调的标准五声音阶在互为增四度时所产生的必然结果。

当然,这六种悬法的左右两组排序模式都应循匣二、三所暗示的“徵——宫”和“羽——商——角”音位构成。(参见表4)

这种典型的编列,上下层共需挂26枚磬,在出土所见磬簨的32个架钩上足以容纳得下它们,因为自然规律是只可能少悬不可能多悬,故悬磬数,不可能超过32枚。上下层各悬挂“徵～巽反”模式的13枚五声音阶磬可能是古籍所载用于伴唱或演奏旋律的所谓歌磬或颂磬的悬挂模式。这样的悬法在旋宫调换磬片时,即使现代人也要费一番脑筋的,因此,李纯一先生的猜想:曾人“利用编号来索石编悬。”应该说,确系如此。

表4

层次	调性	徵	宫	终①	巽②	终反	巽反	下羽	商	角	鼓	少商	鴃	鼓反
上层	姑洗(宫=C)	12	17	24	29	36	41	14	19	21	26	31	33	38
下层	新钟(宫=#F)	6	11	18	23	30	35	8	13	15	20	25	27	32
上层	浊姑洗(宫=B)	11	16	23	28	35	40	13	18	20	25	30	32	37
下层	浊新钟(宫=F)	5	10	17	22	29	34	7	12	14	19	24	25	31

层次	调性	徵	宫	终①	巽②	终反	巽反	羽	商	下角	鼓	少商	缺	鼓反
上层	穆钟(宫=^{b}B)	10	15	22	27	34	39	12	17	19	24	29	31	36
下层	文王(宫=E)	4	9	16	21	28	33	6	11	13	18	23	25	30
上层	浊穆钟(宫=A)	9	14	21	26	33	38	11	16	18	23	28	30	35
下层	浊文王(宫=^{b}E)	3	8	15	20	27	32	5	10	12	17	22	24	29
上层	兽钟(宫=^{b}A)	8	13	20	25	32	37	10	15	17	22	27	29	34
下层	坪皇(宫=D)	2	7	14	19	26	31	4	9	11	16	21	23	28
上层	浊兽钟(宫=G)	7	12	19	24	31	36	9	14	16	21	26	28	33
下层	浊坪皇(宫=$^{\#}$C)	1	6	13	18	25	30	3	8	10	15	20	22	27

①仅浊姑洗均同时标有“徵反”。

②仅浊姑洗均同时标有“宫反”。

据表1,在十二个调的磬铭中有十个调无变化音,只有在新钟均(宫=$^{\#}$F)和浊姑洗均(宫=B)时各磬才具备变音,即表2中六种悬法的前两种,这恰好是能够满足上下各16的32个架钩的编悬法方式。这两种悬法中分别是新钟均和浊姑洗均的音阶。而表2中的第三、四、五、六种匣悬法的上下层磬铭都仅有正声阶名,无变化音,所以,我们不能把表1中的变化音一概作为“音阶外音”,不顾调性而随意插入其中,以免犯无中生有的错误。换言之,所谓16×2=32枚的“架悬法”,应该插入的“音阶外音”必须是各磬铭本身具备变化音的这两种悬法(即表4前两种),所以,“架悬法”只可能是这两种悬法的扩展。

对应32个架钩,空缺的6个钩恰好与表2中所有标准五声音阶悬法的“音阶外音”数目全部相符,无一例外。若以“音阶外音”补入,使上下层两均的交错叠加音区及未延伸音区所缺变音恰好填补完善。(参见表5标有*的变音)这六种悬法各自的“音阶外音”都由3个羽曾和3个徵颉的磬组成,3个羽曾为连续八度关系:“大羽曾”、“少羽曾”、“少羽曾之反”。3个徵颉也为连续的八度关

系："大徵颠"、"少徵颠"、"少徵颠之反"。

表 2 所示的新钟均和浊姑洗（标准音名）均的具体编悬情况，如前所述，这两种悬法的上下层关系都应取增四度。（若取小二度关系，在变音中必然出现一个低于徵的"羽曾"，会超越或者说不符合上下层都是徵～巽反的音域范围。）据出土的磬架上下层的左右两组的悬磬数暗示，一组应为 6 枚，二组应为 10 枚，若编列成新钟均，这六个变音无疑应插入二组，而且应该"三曾"在上；"三颠"在下，并依磬序号大小插入。同理，若以浊姑洗均排列，六个变音的插入应"三颠"在上；"三曾"在下。这就是这套变磬原本应有的两种架悬法。仔细观察表 5，我们会惊奇地发现：

新钟均上层一组的变音名都以"颠"为后缀，二组则都以"曾"为后缀；而浊姑洗均下层一组的变音名亦循此规律，无一例外。另一个值得注意的现象是"架悬法"的闲置磬中只有"音域外音"，而无"音阶外音"。

从表 1 看，第 23 号磬按理是没有变音名的，但其面上有墨书"弁□"，估计是因唱名需要，临时所标。据李纯一先生依同墓钟铭考证，"弁"为"辡"（即变）之异体，为变音韵前缀字，并疑为"浊兽钟之变宫、浊新钟之变商、姑洗之变徵、穆钟之变羽"四音之一。李认为："如果曾人确用这件新钟石于其中某一均的编次里，那就突破了'羽——商——角'模式。"[5]从表 5 的架悬法之二看，上下层对应磬唱名似可互换（犹如现代首调唱名法），23 号磬可能是"浊新钟之变商"，因为只有这样才能解释得通为什么在变音名已齐全的浊姑洗均的徵音上竟还需要另标变音。当然，仅凭 23 号一枚磬上的变音名还难以断定上下层磬唱名有互换性，因为在表 5 的架悬法之二的上层，其它用于正声的磬还未发现任何标有浊姑洗均变音名的情况，这有待进一步探索。

至此，本文拟对"架悬法"的上下层左右两组磬的首调唱名模式应推断为"徵——宫"和"羽——徵颠——商——角"。

表 5

●架悬法之一：新钟均（宫＝$^{\#}$F）

组别		一组						二组									
上层	序号	12	17	24	29	36	41	14	16	19	21	26	28	31	33	38	40
	音名	大羽颠	大商颠	少羽颠	少商颠	少羽颠之反	少商颠之反	大徵曾	大羽曾*	少宫曾	少商曾	少徵曾	少羽曾*	少宫曾之反	少商曾之反	少徵曾之反*	少羽曾之反
	音高	g^1	c^2	g^2	c^3	g^3	c^4	a^1	b^1	d^2	e^2	a^2	b^2	d^3	e^3	a^3	b^3
下层	序号	6	11	18	23	30	35	8	10	13	15	20	22	25	27	32	34
	音名	徵	宫	终	巽	终反	巽反	羽	大徵颠*	商	下角	壴	徵颠*	少商	𠃊	壴反	少徵颠之反*
	音高	$^{\#}c^1$	$^{\#}f^1$	$^{\#}c^2$	$^{\#}f^2$	$^{\#}c^3$	$^{\#}f^3$	$^{b}e^1$	f^1	$^{b}a^1$	$^{b}b^1$	$^{b}e^2$	f^2	$^{b}a^2$	$^{b}b^2$	$^{b}e^3$	f^3
闲音		1,2,3,4,5,7,9,37,39.（音域外音九枚）															

●架悬法之二：浊姑洗均（宫＝B）

组别		一组						二组									
上层	序号	11	16	23	28	35	40	13	15	18	20	25	27	30	32	37	39
	音名	徵	宫	徵反	宫反	终反	巽反	羽	徵颠*	商	下角	壴	徵颠*	少商	𠃊	壴反	徵颠*
	音高	$^{\#}f^1$	b^1	$^{\#}f^2$	b^2	$^{\#}f^3$	b^3	$^{b}a^1$	$^{b}b^1$	$^{\#}c^2$	$^{b}e^2$	$^{b}a^2$	$^{b}b^2$	$^{\#}c^3$	$^{b}e^3$	$^{b}a^3$	$^{b}b^3$
下层	序号	5	10	17	22	29	34	7	9	12	14	19	21	24	26	31	33
	音名	羽颠	商颠	羽颠	商颠	羽颠	商颠	徵曾	羽曾*	宫曾	商曾	徵曾	羽曾*	宫曾	商曾	徵曾	羽曾*
	音高	c^1	f^1	c^2	f^2	c^3	f^3	d^1	e^1	g^1	a^1	d^2	e^2	g^2	a^2	d^3	e^3
闲音		1,2,3,4,6,8,36,38,41.（音域外音九枚）															

三 关于编悬复原的若干问题讨论

通过前文论证，对以下有过争议问题，略作讨论。

（一）“间音”问题

由于“音域外音”和“音阶外音”两种不同性质的闲磬的被发现，再次证明出土磬匣二中的新钟均音阶和磬匣三中的姑洗均音阶（匣盖上和置磬槽旁的标数都已表明）它们应该是：选择悬挂互为增四度，音域为“徵～巽反”的两列五声音阶后暂时闲置的变音磬。磬匣一中的闲置磬中大部分不是“五正声间变化音”。因为从本质上看，“音域外音”既非正声，也非变音，因而也就不存在“五正声间变化音”的性质；而“音阶外音”对于五正声以外的七个变化音来说，不过是其中的两个，从表 3 可直观地明辨。

（二）推理的视角问题

首先，利用磬匣置磬槽旁的标数的规律和不完全的磬头标数，以及磬片上残缺不全的调名、阶名这三者之间的关系来推导，至使人们对这套举世无双的编磬的铭文体系的概貌有了一个基本了解，仅此，足以令人兴奋不已的了。何况，探研过这套编磬的学者几乎都立即触及到了它的编列复原的课题，自然地都把注意力集中到从这套磬出工时的架悬现状去追根刨底了。

处在不同的视角，就会用不同的逻辑去推理。笔者同李成渝先生有过争议。李的观点强调：推理的“‘必要的前提’就是‘入土这一种编列的复原’。这前提要求未入土的九件磬不能参与复原；已在磬簨上的二十八件磬不能排除在复原之外。否则，便不能称为‘复原’而是另一种编列。”[6] 而笔者则赞同李纯一先生的观点：“看来复原所得的编次应是入葬前所使用的一种编次，而非曾人所使用的唯一编次。”[7]

认为入葬时和入葬前的磬编列都应作为推理复原的前提，很自然，凡对这套磬作过复原推理的都会认为自己把握的前提是必

要的，但任何事物都有其发生、发展、消亡的历史过程，自这套磬的制成之日起，经历曾侯乙享用，直至入葬后的二千四百多年被挖掘出来，是一个完整的历史过程。我们应该以这整个过程为推理前提，才是全面完整的前提，假如仅以入葬时的磬编列为前提。至于入葬前这套编磬是否有过其它编列，为什么会造成入葬前编列等原因，都不考虑作为推理前提，而只研究从入葬到出土这段历史，就会把它从诞生到入葬前的那段重要历史割断了。因为除了盗墓或墓中蚀毁等因素外，它们是悬而不变的二千四百多年。这套编磬只有在曾侯乙活着时使用的过程中才会采用不同的悬挂法。曾侯乙死后，磬随其葬，死人在墓穴里是不可能改变悬挂法的。如果不考虑入葬前的曾经可能用过的悬挂法，那么，提它有过多种编悬法就会失去意义。舍去这套磬客观存在过的起始阶段，仅用入葬时的编列为复原思路为推理前提，则所涉及的时空观是不完整的，会约束我们的推理思路。

在这一问题的探讨、争议过程中曾因误解《间音者，五正声间变化音之谓也》[8]文中一词，造成笔者争议文[9]中有一处对该文的误批评，谨向李成渝先生致歉。

（三）尚需深入探索的问题

前文在论证编磬铭文一览表的第 6 步，“各均音阶的最低音”中，推出的“訹羽、訹宫、訹商、庴”这四个低音，及低音的变音。仔细的读者会发现在本文推出的六种五声音阶悬法（26 件一架），以及包含了变音的两种悬法（32 件一架）中没有用到这些低音。于是产生了这样的问题：这些低音的铭文存在吗？如果不存在，岂不 1、2 号磬仅有徵一个音名？3、4 号磬仅有徵、羽两个音名？如果存在，那么它们在未知的悬法中又充当了何种角色？从出土的架悬现状看，下层一组与上层一组的音高关系明显不同于本文表 5 中两种悬法的上下层增四度关系，下层一组为“羽——商”模式（固定唱名为“徵曾——宫曾”），与上层一组是大三度关系，那么下层二组模式

的结构又是怎样的？这些问题都有待我们进一步研究。

小　结

一、由于本文对“徵～巽反”这个跨度为两个八度又四度的所谓标准五声音阶的进一步确认，以某一均的标准五声音阶为出发点，以小二度向上或向下平移十一次，形成十二均标准五声音阶，这就是整套磬设计成41枚的缘由。

二、因本文表1的推出，可以认为：除了新钟均外，其它十一均中的“巽反”都属它们的最高音，表下的三角形空白区内无音高铭文。

三、对表2所示六种上下层各13枚磬的编悬法，由于除新钟均、浊姑洗均外的十均音名中皆无变音，故上下层两均音阶都可用首调唱名法，且都可用原磬所标音名唱出。由匣二可知变音名齐全的新钟均中也包含了“徵～巽反”标准五声音阶；同理，浊姑洗均亦然。这六种编悬法的“音阶外音”和“音域外音”数目都分别为9和6。从各磬阶名的命名规则可得出这样一条原理：只有标有阶名的磬才能用以构成实用音阶。复原编悬法的探寻似应遵循此原理。因此，有理由推断：实际上除了浊姑洗均和新钟均的所有调性中都只用五声音阶，而不可能用六声音阶或七声音阶。我们不应该因现代乐理知识的影响，无意中用某些阶名去生造原本就不存在的编悬法去自圆其说。例如，全套磬原本不存在“姑洗之羽曾”、“姑洗之商颉”之类的阶名，如果把它们作为证明当时存在“姑洗之 羽曾的六声音阶”的依据，在逻辑上欠妥。

四、现在确认的满架32枚的悬法有两种：它们的悬挂模式已突破了五声音阶，为六声音阶。一种以新钟均为阶名，下层左右两组模式分别为“徵——宫”，“羽——徵颉——商——角”，上层都为变音，且其中一组都以“颉”为后缀，二组都以“曾”为后缀；另一种以浊姑洗均为阶名，上层左右两组模式同前一种下层模式，相反下

层却都为变音，一组也都以“颉”为后缀；二组也都以“曾”为后缀，但不标八度音前后缀。这两种悬法都以同一均名来命名上下层音阶（相当于现在的固定唱名法）。它们所产生的闲置磬只有“音域外音”，而无“音阶外音”。

---

①李纯一《曾侯乙墓编磬》，《音乐艺术》1983年第1期P.8～24。

②载《中国音乐学》1989年第4期P.75。

③参见《中国十二律的最初状态》，《中国音乐学》1992年第2期P.92～93，P.96～97。

④同②P.69～75。

⑤同①

⑥李成渝《检验“编列”的唯一标准是实践》，《中国音乐学》1995年第2期P.119。

⑦同①P.18。

⑧载《中国音乐学》1991年第2期P.83。

⑨《提倡实事求是的学术作风》，《中国音乐学》1992年第4期P.133。

原载《黄钟》1998年第2期

琴曲《碣石调·幽兰》谱版本研究

戴 徵

一

《碣石调·幽兰》(以下简称《幽兰》)是现存最早的一首有谱记录的古琴曲。它的谱式是一种以语言文字形式记录古琴演奏手法的"文字谱"。年代久远,极为罕见。在历代琴谱中,迄今为止以这种谱式记录留存的琴曲唯有《幽兰》一首。因而它不仅对古琴音乐,即便对我国古代音乐史而言,也是一份极具研究价值的珍贵文献。然而由于此谱在流入异国的同时,过早地在本国消声匿迹,并且在异国他乡长期以来也一直"湮没无闻"[1],未见记载,这无疑给这一古代珍品蒙上了一层神秘的色彩,而无形中也给研究者们设置了重重障碍。笔者拟从最基本的版本问题着手,对此谱进行较为系统的研究。

从其谱字书法来看,此谱"审是李唐人写本"[2]。对此,"自《古逸丛书》于光绪10年(1884年)影印问世以来,我国古琴家、史家、考古家……均无异词"[3]。根据谱前原序所述,此曲为南朝至隋初琴家丘明(493～590年)于公元589年所传,其创作时间不详。大约在唐朝时期,此谱流传到日本。据中国社会科学院历史研究所的谢孝苹先生研究,此谱于唐代"德宗以后昭宗以前传去日本的可能

性最大”[4]，然具体时间因缺乏史料佐证而无从考查。据日本现代著名音乐学家林谦三研究，此谱传入日本后的二、三百年间“浮沉如飘萍”，其流传情况已不得而知。直到德川（德川幕府时代1600年起的70年）以后，此谱踪迹才稍露端倪。后水尾（明万历三十八年至天启四年，即1611～1624年）天皇赐予京都伶人狛近宽的琴谱“似即为此谱”[5]。当时接触过此谱的日本学者有荻生徂徕（1666～1728年）、幸田于泉、幸田亲盈等，其中荻生徂徕于享保（1716～1735年）初年抄写过一份《徂徕幽兰琴谱》。1845年左右，由日本著名书志学家森立之执笔，小岛宝素、涩江道纯协助，崛川舟庵校对的（经籍访古志，收影了此谱。其曲谱来源注明为“宝素堂藏”，可见小岛宝素也有一抄本。明治四年（1871年），《幽兰》谱为京都市上京区西贺茂神光院住持僧和田智满所有。1884年，中国驻日公使黎庶昌将其在日本访得的若干种古谱刊印成了《古逸丛书》，其中就有小岛宝素所藏的《幽兰》谱。明治四十四年（1911年），按照和田智满的遗嘱，其藏本被捐给了京都神光院，列为“神光院之宝”，次年被定为日本国宝。1946年以后，日本文化厅将此谱送交东京国立博物馆收藏。1974年，日中文化交流协会基于两国人民的友谊，将其照片赠给我国音乐界。

二

目前在国内流行的《幽兰》谱版本有三：一为中华民国二十五年（1936年）出版的《丛书集成初编》本[6]（以下简称《丛书》本）；二为《琴曲集成》（第一辑上册）1963年本[7]（以下简称《集成》63本）；三为《琴曲集成》（第一辑）1981年本[8]（以下简称《集成》81本）。

《丛书》本的书前扉页上写明：“本馆据古逸丛书本影印初编各丛书仅有此本”。

《集成》63本在“据本提要”中称，此谱“是一个我国流传到日本的唐人卷子本。一八八四年黎庶昌影写收入了他在日本所辑刻

的古逸丛书。据黎氏序称原本是唐人手抄的，现时日本京都神光院的藏本与此相同”。

《集成》81本在“据本提要”中称，此谱“是一个从我国流传到日本的唐人卷子。一八八四年黎庶昌在日本借得宝素堂藏本，摹刻后收入了他所辑印的《古逸丛书》里。这里影印的是京都神光院藏本。一九七四年，日中文化交流协会……赠送了原本的照片。这次就是用所赠照片影印的”。

由于版本不统一，研究者们各自在自己认定的版本上作文章，且各执己见，互不相容，形成了众说纷纭的局面。因此版本问题便首当其冲地成了《幽兰》谱研究中最迫切需要解决的问题。

试将以上三个版本从书写格式上加比较，显然《丛书》本与《集成》63本较为接近：两者均将谱字抄写在有竖线条的稿纸上，均有虫蛀缺损的痕迹，只是《集成》63本在每两页的左上角旁多一小格，内中竖写有“幽兰调”字样，而《丛书》本全无。与此二版本相比较，《集成》81本最明显的不同就在于稿纸空白，无竖线条，且不分页。再加上除少数几处缺印外，并无虫蛀痕迹，因此整个版面显得较为整洁。

从其谱字来看，三个版本无重大差异，仅有几处略有出入：1.《丛书》本和《集成》63本均将琴弦的“弦”写成了缺笔的“弦”。2.《丛书》本有两处将大指的“大”写成了加点的“太”。3.第24行的第3字，《从书》本为“尤”，《集成》63本为“尤八”，《集成》81本为“九八”。4.《集成》81本第32行第2字“抑”旁注有“擘武”（由于字形小，笔画不甚清楚，很容易将其误视为“擘上”）。5.《集成》81本在第102行“六七间”的“七”旁注及“八”。6.在谱后所附的曲目中有一曲名，《丛书》本与《集成》63本均为“上舞”，而《集成》81本为“上上舞”。

由于上述三个版本均有可疑之处，唯有求得远在异国他乡的真正原本才能得以求证。笔者遂求助于父亲的日本友人东京琴社

社长坂田进一先生。坂田先生“到东京博物馆千方百计才取得国宝《碣石调·幽兰》的照片”。他认为“东京博物馆谱，其实（与）再刊琴曲集成本一卷的内容一样……”。但“为慎重起见”[9]，他还是将照片复印件以及他本人所收藏的日本江户期荻生徂徕之手写本《幽兰谱·琴左右手法》、《琴左右手法》（北京音乐研究所栖印本）和林谦三先生据吉川英史影写本复摹的《琴手势谱》各一部一并见赠。

再将东京博物馆藏本（以下简称东京本）与上述三个版本逐一对照，不难看出《集成》81 本实际上是与它同出一辙的，同样的空白稿纸，不分页，同样的字形，相同比例的字距和行距，谱后所列曲目名称相同，最主要的是全篇谱字完全吻合。

三

通过以上的说明和比较，相信大家对诸版本的大概情况有了初步的了解。下面让我们再来看一看在版本研究中一些引起争议的问题和疑点。

笔者曾在上文中列举了数条诸版本在谱字上的不同之处。有意思的是，其中的第 3 条竟同时被对原本持不同观点的双方引为支持自己的例证。《集成》81 本的编者认为：“神光院本[10]与古逸本[11]相较，可以看出古逸本的母本，实际上就是神光院本。古逸本由于经过摹刻，显然有误刻失实之处。如第二十四行第三字，神光院本原为‘九’，古逸本则误刻为‘尤’”[12]。而对《幽兰》谱作过系列研究的王德埙先生则认为：“实际上，是集成本[13]误抄成了‘九’，但还保留了‘尤’字右肩上的一点，固而显得不伦不类。盖其前文已有‘大指当九案徵羽’之前提，左大指原已在九徽位，何至于又来个‘大指急蹙至九’？集成本的误抄者可能后来也发现了这个毛病，于是在‘九’旁又旁注一个‘八’。而且在‘八’下又加了一点，更弄得不伦不类。传抄者心神俱乱矣！这里，他似乎是改‘九’为‘八徽’，又似乎是改为‘九·八徽之间’。这就在一定程度上暴露出集成本擅改古

谱的行为'[14]"。

笔者所列的第4第5条也均被王德埙先生当作为《集成》81本"证伪"的例证。王德埙先生认为《集成》81本在"抑"旁加注"擘上"是"误用右法去注左法。这就暴露了日本神光院的这位抄谱者不通中古、上古之'抑'、'擘'二法之含义。……集成本之这一误注，足以证明其非原本明也。"而对于《集成》81本在"六七间"旁注"八"字，王德埙先生的评判是——"毫无道理"。他认为如果是改成"六八间"，"就弄出一个'三徽之间'，使人莫明其妙"；如果是改成"七八间"，"则又何以未涂掉'六'字[15]。"

此外，王德埙先生还指出，"第15句之'间拘角徵'，集成本误作'间拘角商'。这是明显的笔误"。他认为"从行文和音乐发展来看，此处显然是在三四弦上演奏，不可能在中间突然换'徵'弦为'商'弦，故古逸本正，集成本误"[16]。

上述的这些谱中疑难之处，正好为我们弄清原本的真相提供了线索。

一、首先是"九"、"尤"之辨。从字形来看，这是一个经过改动的字，它介乎"九"、"尤"之间，其笔画不如其它谱字来得清晰可辨。联系上下文看，此谱字之前是"无名打徵大指急蹙至"，其后是"掐徵起无名疾退下十一还上十住"，很明显这里需要的是某一个徽位而"九"所代表的正是"九徽"。至于此处究竟应为"九徽"，还是旁注的"八徽"亦或是二者兼而有之的"八九间"，尚需仔细推敲。不过在荻生徂徕的抄本中，此处明确写作"八"，鉴于荻生徂徕比我们要早二百多年见到《幽兰》谱，他的抄本应有一定的参考价值。

那么"尤"究竟作何解释呢？王德埙先生说的一点不错："尤者，乃'就'之简笔也"。而"就"又作何解呢？王德埙先生为我们提供了元朝吴澄的解释："尤，就也。不动指弹。又或是改弦不改徽"。这也没有错，但不能因为是对"九徽"存有疑惑，就退而求其次以"尤"为对。假设换"九"为"尤"，不妥之处有三：其一，联系上文来看，此

处即缺少了徽位，这就意味着失去了音高。因为在古琴谱中构成音高的主要因素就是弦序和徽位。其二，联系下文来看，此处就成了左手按指不动，左手掐四弦起。而如果没有理解错的话，吴澄所说的“不动指弹”应该是指左手按指不动，右手弹弦。其三，全谱中除此之外再也没有出现过第二个“尤”字，甚至连它的全笔字“就”也没有。而王德埙先生仅凭这唯一的一个、且不甚明确的谱字“尤”，即作出“如是，则我们又获得了南北朝时代古琴减字谱的又一例证”[17]的论断，似乎有些欠考虑。

二、至于被王德埙先生认定的“误注”，即以右手指法“擘上”注释左手指法“抑”，实际上是王德埙先生的“误视”，即将“擘武”视为“擘上”。当然这情有可原，因为《集成》81 本是根据原本照片缩小影印的，旁注的小字只能从字形上看个大概。“擘”的字体较大，相对容易看出，而第二个字体较小，一时很难辨认。起初，笔者也以为这是“上”。在取得东京本以后，因为字体较大，至少可以看出这不是“上”。同时参看荻生徂徕的抄本，此处亦分明写着“擘武”。于是回来再对东京本和《集成》81 本进行仔细分辨，终于可以断定此字乃“武”而非“上”。联系上下文“移大指当八案武抑上半寸许取声”来看，此处缺少一个右手指法，因为如无右手弹弦，光靠左手“抑上”是无法出音“取声”的。如此看来，貌似多余的“擘武”在此就恰如其分了。只是它并非对“抑上”这一左手指法的注解，而是补充了一个右手指法。

三、在“六七间”旁注“八”，真是“毫无道理”的吗？首先，让我们来看看“六七间”在此处是否适用。联系上下文，此处为“大指还六七间案文食指挑文大指掐起举中无名不动”。“掐起”是一个常用的左手组合指法，演奏时无名指在大指按弦得声之际同按于该弦次一徽位，大指即勾弦取声。此处无名指所按徽位，因同前而勿需写明，往前倒推可知，最近的一个无名指所按徽位是“八”。鉴于从“八徽”到“六七间”的距离很大，在实际演奏中无法实施，既然无名指

所按的“八徽”非常明确，那错误肯定就出在大指所按的“六七间”了。排除掉“六七间”后，根据旁注的“八”，还有两种可能性存在：一为“六八间”，一为“七八间”。我们知道，徽间音指的是两个相邻徽之间的音，而“六八间”是指从“六徽”到“八徽”三个徽之间的音。很明显，这是对徽间音的一种错误表述。最后就只剩“七八间”了。从大指、无名指的间距来看，“八徽”到“七八间”并没有超出两徽，完全在正常的演奏范围之内，而且是最近的那处无名指按“八徽”前，大指与其“同案”的也正是“七八间”。再参看荻生徂徕的抄本，此处亦明确改为“七八间”，应该不会有错了。

四、关于第15句的所谓“笔误”，颇有些令人费解。笔者曾对上文中提及的五个版本逐一对照，并没有发现此处有什么异同。在拜读了王德埙先生的文章后，为稳妥起见，笔者将此处谱字又对照一遍，五个版本均为“间拘角商”而无“间拘角徵”。也许王德埙先生另有别的版本，不然笔者实在找不出何处为“笔误”。王德埙先生还通过对琴谱“语言环境”的分析，断定此处是“古逸本正，集成本误[18]”。古琴的文字谱虽然由文字组成，但它毕竟不是一般意义上的文字，而是由语言文字记录的乐谱，我们应更多地考虑其指法因素和弹琴术语，而不是看其“语言环境”。“半扶角徵间拘角商蠲角徵”只是一组连接的指法，没有理由因为前后都在“角、徵”两弦上弹奏，中间也非得在此二弦上。况且根据指法解释，“半扶”即右手食指向内急抹相邻的两弦，中指顺势虚按外弦，绝其余声；“间拘”即右手中指、无名指或食指、中指各向内弹一弦，两弦相邻；“蠲”，在两条相邻的弦上，右手食指先抹内弦，中指遂勾内外两弦，无名指即虚按外弦，绝其余声。如据此演奏，此处即为右手食指急抹角徵两弦，中指顺势虚按角弦，中指勾角弦，无名指摘商弦，食指抹徵弦，中指勾角徵两弦，无名指顺势虚按角弦，正好顺理成章了。

四

至此，有关《碣石调·幽兰》谱版本的问题应该已经明了了。从现有的存谱来看，一共有三种不同版本：一、原本，现藏日本东京博物馆，《集成》81本即据此本照片影印而成。二、小岛宝素的抄本，即宝素堂藏本，《丛书》本和《集成》63本所收录的即为此本。三、荻生徂徕的抄本，即《幽兰谱·琴左右手法》，现为日本东京坂田进一所藏。

版本问题既明，由此对《碣石调·幽兰》谱的研究工作遂可按部就班地进行了。

---

①④见谢孝苹《中国古琴流传日本考》，《中外关系史论丛》第二辑 P.9。

②见《碣石调·幽兰》谱后跋文，《琴曲集成》(第一辑上册)P.9。

③见查阜西《幽兰指法集解》，《民族音乐研究论文集》第一集 P59。

⑤见林谦三《论幽兰原本》，《幽兰研究实录》第二辑 P.41 反面。

⑥《丛书集成初编》，商务印书馆发行，民国二十五年十二月初版。

⑦《琴曲集成》(第一辑上册)，中央音乐学院中国音乐研究所、北京古琴研究会编，中华书局1963年10月初版。

⑧《琴曲集成》(第一辑)，文化部文学艺术研究院音乐研究所、北京古琴研究会编，中华书局1981年12月初版。

⑨坂田进一先生1995年10月28日的来信。

⑩⑬即本文所指的《集成》81本。

⑪即本文所指的《集成》63本。

⑫见《琴曲集成》81本 P1"据本提要"。

⑭～⑱见王德埙《中唐手抄卷纸本〈碣石调·幽兰〉的原本问题》，载《艺苑求索》1995年第1期 P.25。

原载《音乐艺术》1997年第2期

中国近现代音乐史

新时期音乐创作中的复调新织体

陈铭志

一 新时期音乐创作

和世界上任何事物一样，艺术领域没有一成不变的固定的事物，音乐创作中各种作曲技法就是某一个特定时期艺术风格的归纳和总结。对生活在当今个性写作时代的作曲家而言，尤需重视两个方面：

1. 全面掌握前人的写作技术与经验。

2. 创造自己的艺术表现手段，写作自己的音乐。

自 80 年代以来，或者更早些，或者说改革开放以来，我国乐坛上出现了大批新作。这些作品无论在深度、技术手法上都和改革前的音乐作品有很大的不同。所以近年来一些书刊、评论杂志开始把这个时期称为“新时期”。

这个时期的创作和外国现代音乐有许多相似之处，大体上表现在以下几个方面：

1. 共同写作方法已经不再占主要地位，真正出现了一个百花齐放的局面，作曲家们都在探索新的创作方法或引进西方现代技术。

2. 在审美意识上已经突破了古典的、静态的、规范性的标准，出现了现代的、动态的、非规范性的审美意识。

3.10 多年来的音乐创作本身也有一个发展过程，由于现代技术的引进，作曲家们作了各种努力把新技法与描绘性、造型性、叙事性的体载相结合。

在这个时期中，还可看到不少作品中把反映出的作曲家们在哲学上的思考，如：对民族根源的反思、对人生价值的探索以及对于宇宙根本问题的兴趣等。这些情况都表明了我国新时期的创作已具有相当丰富的内容，并逐渐趋向成熟的阶段。

二 复调新织体

所谓织体，是指音乐中各种音响成分的组合方式，或者说，它是音乐艺术的各种技法交织而成的形体。

在艺术作品中，既称之为形体，就得具有某种规范性的形态。用艺术心理学的术语来说，就是一种完形结构，德文称格式塔(Gestalt)。实际上格式塔既不是外物形状，也不是作品形式，所以译成完形较为妥当。

完形具有两个特征：

1. 完形虽然由各种要素构成，但不等于它们的和，而是大于它们。譬如说，一个曲调并不是仅仅几个音连续相加；同样，一个和弦在不同的调里、不同的织体里给我们的感觉也不一样。

2. 在构成格式塔的各个成分都改变的情况下，格式塔本身不变，譬如说：一个正方形，无论大小、用油画或水彩画来表现，它仍是正方形；又如一个旋律用女高音演唱或用作钢琴变奏曲的主题，时而扩大、时而缩小、又时而倒影等，但其本质不变，它仍是这个旋律。很明显部分不能决定整体，而整体对部分有重要的影响。所以又可认为格式塔是一种审美经验中的组织与结构，不同的组织水平给我们不同的感受。

心理学家曾用 Pragnant 一词与 Gestalt 连成一体，意思是“好的格式塔”。

那么什么是音乐创作中的 Pragnant Gestalt，也就是说用什么样的技术构成的织体，能够给我们美的感觉呢？

传统音乐里，在织体中力求体现出古典审美精髓和它的规范性，具体表现在四个方面：

1. 有机性——乐曲的各个部分互相关联，有其内在严密的逻辑性，而不仅仅是简单的排列。

2. 韵律性——在织体中体现出动与静、紧与松、高与低、快与慢之间的相互补充的关系。

3. 生长性——整个乐曲的结构是一个小型动机的放大，但非机械的，而是逐渐的增长。一首乐曲后部分是前部分必然发展的结果，而前部分则是后部分预示。

4. 动力性——乐曲的横向、纵向、前后、左右均具有前进的动力，形成此起彼伏、高荡低回，正谓生命之可贵在于运动。

现代艺术中，问题就复杂得多了，因为搞现代艺术的人，其出发点不完全相同。有的抱研究比较的态度，有的以更新颖的创意投入现代创作，有的抱否定的态度，有的自以为是，唯我独好。但是，有一点需要明确，即是优秀的现代艺术作品，仍然具有以上几种特点，只是采用了不同的形式，例如有机性——它已不再是建立在和声的基础上，而是可以建立在任何一种表现元素之上，如：力度、音色、节奏等，只要能体现出相互关联的逻辑性皆可。而韵律性——也不再是均匀的起伏和松紧互补等，则是大起大落，对比更为强烈的结合。关于生长性——尤为强调生长的过程，不断地出新。致于动力性——作曲家更注意频繁的节拍变换，速度的突变以及极限音域的应用等。

自 20 世纪起，西方艺术发生了根本变革。生产、科技的进步，使人们有了充分的可能发展自我，超越现实，从文明社会开始以来的理念时代转为感性时代。在音乐界所体现的便是作曲家对传统音乐因素，如调式、调性、和声、曲式、配器等的反叛。

我们知道，自从传统的和声技法形成之后，它就成了作曲家处理音与音之间关系的宪法。而当它一旦崩溃，作品中声部的结合就处于完全自由状态，原来依附于和声基础上的复调，也自然的突破于传统的内容。旋律与旋律之间的结合，当然也不再受传统和声的制约，形成各自独立的发展。故有人称之为复调复兴时期（指14世纪后，复调写作占优势的时期），但内容要比过去复杂得多；又有人称为色彩复调时期。这些变化直接影响到我国新时期的音乐创作中在复调的应用方面得到扩展，产生了很多新型的织体形式。

我国新时期音乐创作根据声部组合的特点，大体上可以归纳为以下的织体类型：

1. 延音对位

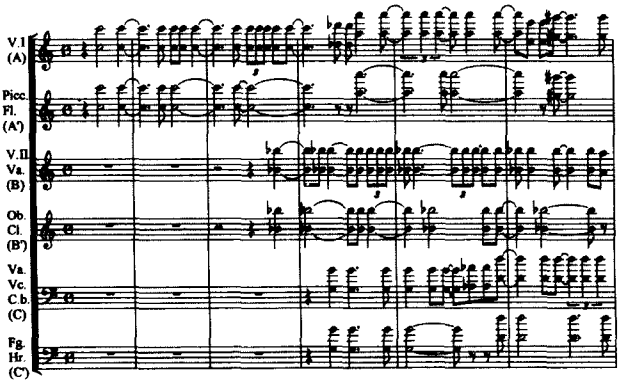
延音对位的织体形态是：

a. 和声中音的排列不是同步进入，而是一个声部接一个声部的逐次进入。

b. 每声部都作长音连续，相互间通过节奏变化，显示对位效果。

c. 真正的旋律线是斜角线座标——由各声部的第一音构成。

例1 杨立青：舞剧《天字碑》第二幕。



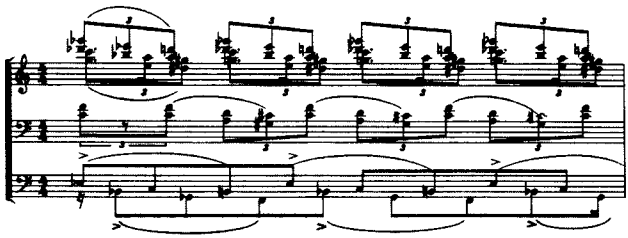
从上例中可以看出，每个声部都是同音的连续，在进行中的音虽有所变换，但其节奏却各自不同、斜角线座标各音也不一样。此外，在该例的组合中从节奏对比上看可划分为三个线条 a、b、c，再从音色的对比上看，又可划分为三个线条 a′、b′、c′，它是 a、b、c 的音色、节奏的变体，加起来有六个线条。这种长音的延续由线到面的结合方法，可产生一定的对位效果故称之为延音对位。

2. 微型对位

这是与旋律相对的概念，缩小到一个微小的动机音调为单位的写法，在具体处理上，先构成一个微小的动机型作为基础出现在一声部，在进行中，其他声部的材料，都是从这个微小动机中衍生出的新时变体，彼此之间多为同步开始，然后变换节奏出现一些对比性的结合。这是一种完整的时间与空间的音响综合体，是一种发展多层线条的手法。

下例中的横向进行由三连音构成一个微小的动机型作纯四度叠合重复出现，而纵向中的多声部组合正是从这个由三连音构成的微小动机中演变出来的。自上而下依次加进的不同的纯四度叠合，形成错综的进行（带有些模仿的性质），从而获得了一种流动的混合音色块的效果。

例 2　朱践耳：第二交响乐

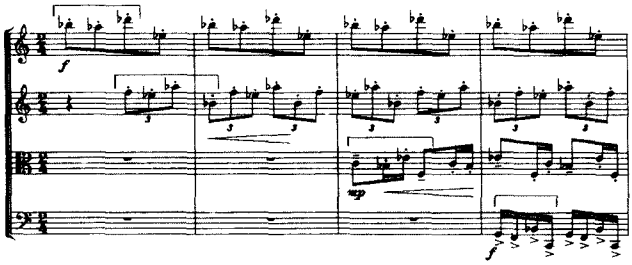


下例的动机型由四音组成，由第一小提琴反复奏出，相隔一

拍，由第二小提琴在低四度音程上采用三连音的节拍重复原有的动机。然后，原有动机又变换了节奏，相隔两小节再移低四度由中提琴奏出这个改变了的动机型。四小节后，原有动机型的节奏又作了变化，音程又移低四度由大提琴奏出。

从下例中我们可以看到除动机型的每次进入都低一个四度外，其动机结构愈来愈缩小，由开始两拍组成的动机型到最后一次进入变为一拍，从而在纵向的关系上显示出对比的因素，在横向的关系上又带有模仿的性质（中提琴、大提琴缩短了时值）。

例 3　谭盾：弦乐四重奏



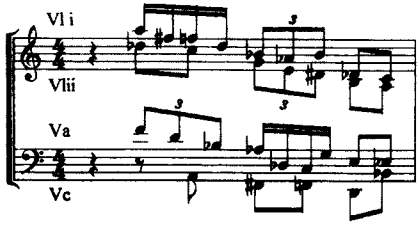
下例一个小节的织体音响中，包括了十二个半音（但非序列音乐），音的排列顺序为：

A　F#　F♮　D　B♭　A♭　D♭　C　G　E　E♭　B

它们从第一小提琴声部起逐次向各声部循环推移，形成微型对位。

其中第一小提琴奏出音列中的前八个音（B♭ 音重不计算在内），第二小提琴从重复第一小提琴末尾两音开始推移。中提琴则从第一小提琴中的第三音开始推移，大提琴则又是第一小提琴开始几个音的扩大伸展。

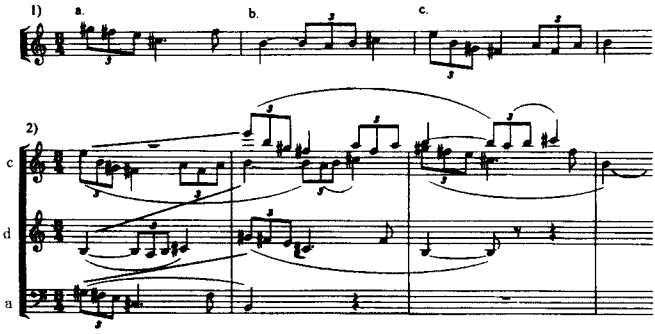
例 4　朱践耳:唢呐协奏曲《天乐》



3. 截段对位

这种写作方法则是将一个完整的旋律有机地截开分成几个段落,然后作纵向重叠形成对比,同时在横向时行中,每个截段又在不同声部上进行模仿的结合。这种写法很富有新意,在传统音乐甚至现代音乐中,可以说是极为少见的。

例 5　罗忠镕:管乐五重奏(第二乐章)



上例 1)是一个完整而独立的旋律,以 a、b、c 为标记把这个旋律截成三段。

2)是第一小节是被截成的三段自下而上的重叠形成对比的结合,同时每个截段又都在另一个声部上作模仿,层出不穷的构成一个多层线条的画面。

4. 固定音型

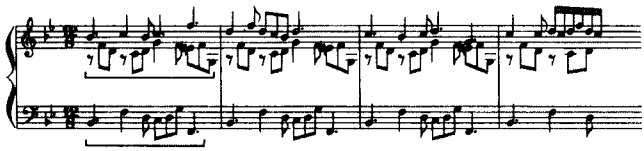
这种写法在传统音乐中经常看到，源出于非洲民间音乐，现代音乐作品中也屡见不鲜，其样式更为多样。

a. 多层固定音型

即在一段音乐中可同时出现几个固定音型。

下例的高音部为旋律，中音部以一小节为单位形成固定音型的循环进行，低音部也以一小节为单位形成固定音型的循环进行。这里是由两个不同节奏的固定音型重叠在一起与高声部的旋律形成对位的结合。

例 6　林华：钢琴曲《古老的传说》



b. 固定音型变化重复

在固定音型重复时，也会出现各种变化。下例左手连续弹奏出一个六连音的进行，提示了由四音组成的固定音型组，并在这个基础上作多种变化。

固定音型的四音组即六连音开始出现的四个音 D^{b} G $F^{\#}$ C。在进行中我们可以看到以下的处理：

1）变换音序，四音组每次出现的顺序都不相同。如将开始的四音组编为 1 2 3 4，重复时变成 1 2 4 3，再重复时又变成 1 4 3 2，继续重复时仍不断地变换音序。

2）变换时值，如开始的六连音都是由六个十六分音符组成，到第三行、第四行，六连音已不仅是由六个十六分音符组成了，有些是长短时值的结合，有些是不同时值与休止符的结合。

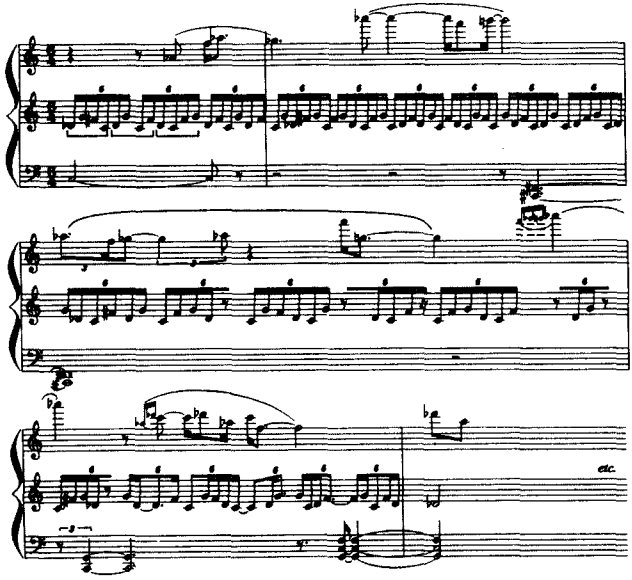
3）固定音型中的四音组作纵向叠合形成长音持续，该例第二

行低声部出现的两个音和第四行继续出现的两个音即是固定音型组中提示的四个音作纵向叠合，如下面的图示：

$$\begin{bmatrix} F^{\#} & \text{——} \\ C^{\#} & \text{——} \end{bmatrix} \begin{bmatrix} G & \text{——} \\ C^{\#} & \text{——} \end{bmatrix}$$

这里可以看到固定音型组变为持续音而加强了立体感。而原有的固定音型仍在其上面进行，将两种不同形态的固定音型叠合一起，从而丰富了纵的音响。

例 7　赵晓生：钢琴曲《太极》

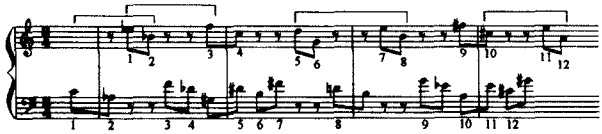


5. 色彩对位

其写作特点与传统复调对立，因而丧失了传统复调的功能意义。色彩对位往往是在一个狭小的音域内构成一种视觉上的线条，而听觉上不易辨认，因它无线条的对置感，仅有色彩意义，其中变

音的应用是造成色彩的重要因素。如下例：

例 8　丁善德：钢琴曲小序曲与赋格之三《雀跃》



上例是小序曲开始部分中的一段音乐，上、下声部各自均包括 12 个半音，它们各自独立相互间无功能意义，但不是十二音体系。有趣的是在纵向叠合中，有的部分又含有不同的五声音阶的结构（参看□）将其上下串连起来即产生了一个五声音阶的排列）。

这首小序曲从头到尾都是这样的织体形态，色彩鲜艳，变化无穷。就其整个结构组织上看也很有特色，全曲分为几乎相等的两个部分，而后一部分又是前一部分的转位（即复对位的写法），从而更增强了乐曲的统一和情趣。其整个序曲可分为两部分。如下图示：

A	B
1—23	23—41
原位	转位

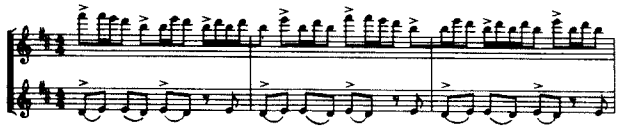
6. 节拍对位

采取不同节拍的对置，使节拍的组织也构成对位。

在传统的多声音乐中，各声部的节奏错综复杂，如果它要体现一种脉动，就必须有一个统一的尺度，因此，传统音乐的节拍是统一的。在现代音乐中，为了体现动态、不协和的美、体现各声部不同的个性冲突，则常常变换节拍组织，相互间形成对立的结合。

下例的一段音乐为4/4拍子的组合，但上方声部由于节奏强位的变换和时值组织的特点，从而形成了3/8拍的脉动，这样它与下方声部的4/4拍子结合一起时，即构成了不同节拍的对置，其实，这一手法在中古时期的音乐中就有了，只是纵向思维不同而已。

例 9　朱践耳:《黔岭素描》

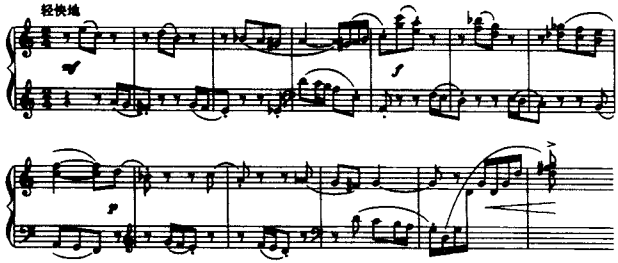


7. **直向对位**

先写好一段音乐,然后将这段音乐中出现的几个旋律在各自声部内均向外伸展或均向内收缩重复出现时,即属于直向对立的写法。它不同于复对位的写法,复对位的写作中在重复时,各声部的旋律必须相互转换位置,上方声部的旋律转向下方声部,下方声部的旋律转向上方声部。而直向对位不转换位置,只在原来的声部移高或移低,进一步扩大和声的结构和变换调性。

下例的前五小节是一段简单的对位音乐,停在 a 小调。从第五小节起,上方声部的旋律移高六度并加进一个四度关系的声部层,下方声部的旋律移低十度,各自均是向外伸展停在 F 大调上。从第八小节第二拍的后半拍起又将第五小节上方声部的旋律移低九度,将其下方声部的旋律移高九度,两个声部又变为向内收缩停在 G 小调上。

例 10　陈铭志:《复调小变奏曲》

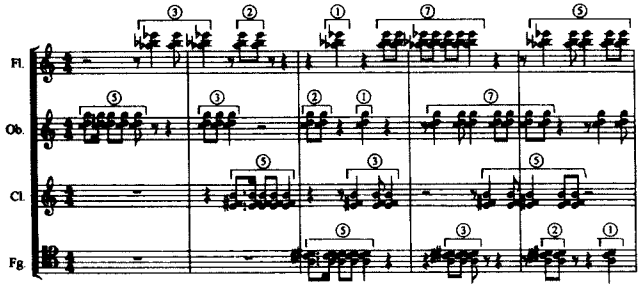


8. **节奏对位**

其织体形态是先安排节奏结构,然后在此基础上写作旋律,有

时甚至只是和声组中的音的重复。如下例中的一段音乐，作曲家吸取了我国民间打击乐中的锣鼓节奏编写成的节奏对位。

例 11 王西麟：《交响序曲》

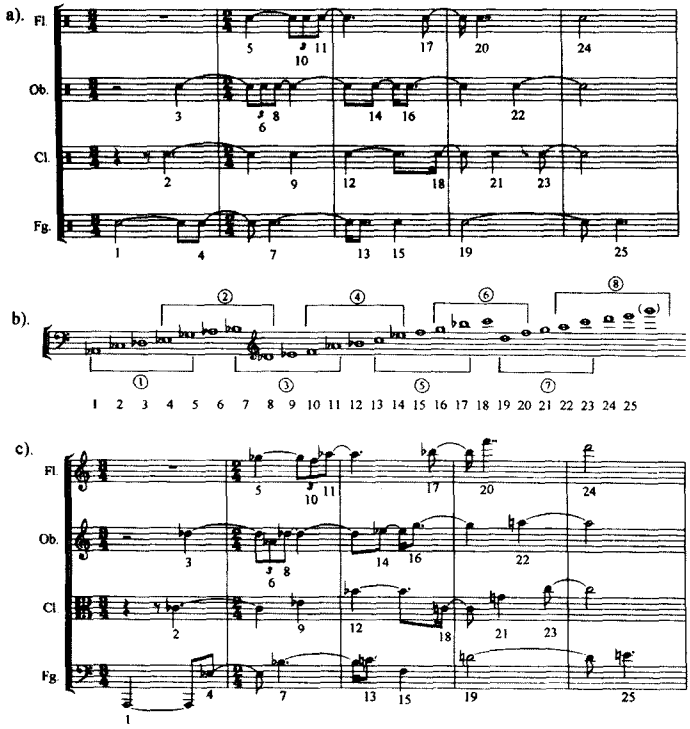


从上例中可以看出，木管乐器（每个乐器都有三支）各自吹奏由不同的三个音组成的和声结构，在其上面标记的数字来代表节奏型的长短，如标记 5 即吹奏五次构成一个节奏型，其他以此类推。

这段音乐中每十二小节为一个单元，从乐谱的第 82—129 小节共四个单元，都采取了节奏对位的处理。在每个单元之间（或内部）又构成纵向、横向可动的结合，有时变换音高，在不同的乐器上奏出不同和声组的音；有的变换时间，将不同的节奏型移前或移后出现。相互间此起彼伏，交织一起，造成热烈欢腾的情绪。

下例是一段有趣的节奏对位的写法。在处理上分三个步骤：开始时作曲家先设计一个双重卡农的节奏形态，接下去构成一个相互衔接的五声音阶的连续，整串的五声音阶都是五度循环的关系；而后一个五声音阶的第四音又都是前一个五声音阶第二音的“变”音，直到第 8 个五声音阶全部十二个半音都出齐了，把它们编成号，然后将这编好的音按顺次采用不同的音高，填入原来设计的双重卡农的节奏形态中去。

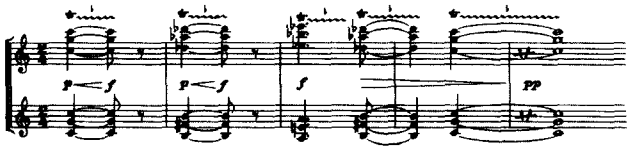
例 12　罗忠镕:筝与管弦乐队《暗香》



9. 菱形对位

菱形对位是指其形态而言。这种形态,主要是和弦样式,其纵向和声的效能,全然受横向线条运动的支配。

例 13　朱践耳:《黔岭素描》第二乐章《吹直箫的老人》

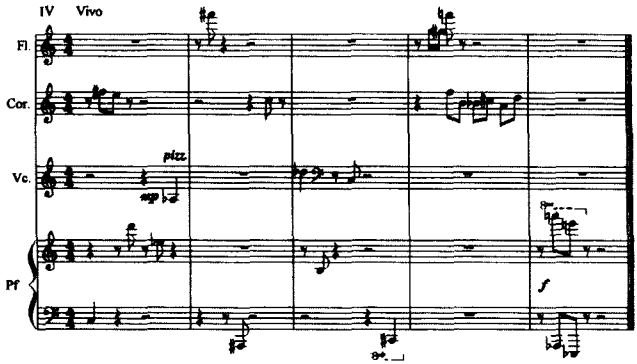


这段音乐中的上下声部都以相等距离的音程向相反方向移动，以 C 音为轴心，形成对称结构。对称开展于中间，形成同步逆行倒影进行。当然也可以看成是一条线的反向进行，但这里的音程结构相同，使两个线条有了模仿意义。从而可以看出上例菱形的和声骨架音程是严谨的。

10. **音色对位**

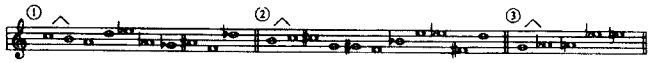
这种织体的基本特点，是在纯复调织体的基础上，借助音色与音区的表现力，使本来的音线条变为有厚度的断断续续的复线条，或者说将线性化成点，安装在不同的音色与音区上，这种织体也就是人们常说的“点描法”。

例 14　曹光平：《四重奏》



该曲由四个乐章组成，上例是第四乐章，属于无调性作品，整

个乐章共包括 26 个音符。作者把它分为三组，先后在不同乐器上进入，现将这个乐章进入的音序排列于下：



11. 调式、调性对位

当声部组合中的各个旋律通过节奏的变化形成不同调式或调性的叠置时，即产生调式或调性的对位形式（其中包括双调式、双调性或多调式、多调性的结合）。

调式、调性对位中，每个声部的旋律均应有明确的调式或调性中心，在不同调性的和声层次上应常有明确的区分。

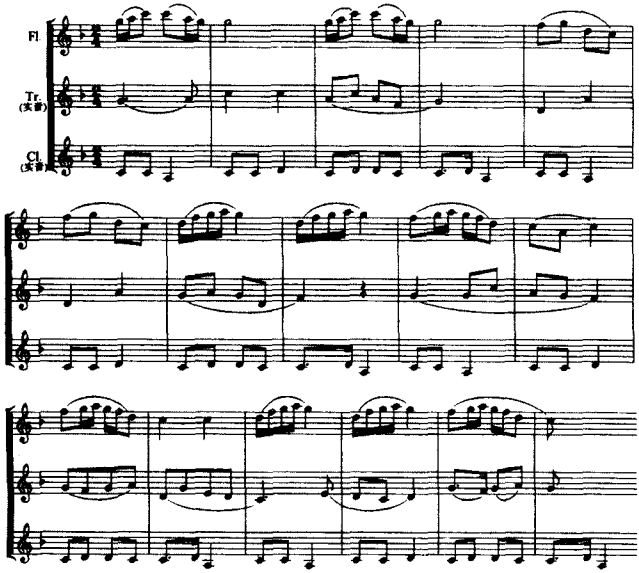
调式或调性的叠合，早在中古时期的平行复调中已含有这种因素，16 世纪以后在以四、五度音程构成的卡农写作中也可看到不同调性的叠合。到了 18 世纪，我们可以进一步看到这种手法在一些作品中的运用，复调大师巴赫在他有名的古钢琴二重奏中就非常明确地运用调式、调性对位的写法，其中一段音乐的上方声部的旋律在进行中从 d 小调转入 g 小调，下方声部的旋律则从 a 小调转入 d 小调，上下叠置一起，形成调性对位，其图示如下：

上方声部 d——g
下方声部 a——d

在现代音乐中，采取调式、调性重叠的写法，可以说是屡见不鲜。我国音乐家的作品也得到广泛的应用，并通过这种结合的手法来加强色彩对比来描写乐曲中所表达的内容。

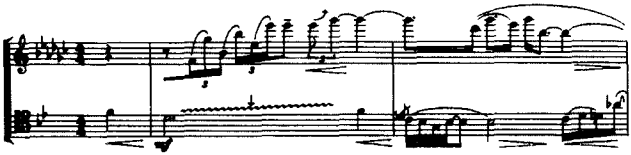
下例中，三个旋律是建立在 F 宫音系统内三个不同的调式上的。低音部《苗族舞曲》建立在 A 角调式上，中音部《三大纪律八项注意》建立在 G 商调式上，高音部《芦笙舞补充主题》建立在 C 徵调式上，三个旋律在不同的调式上同时奏出，借以表达各族人民与红军的形象是非常得体的。

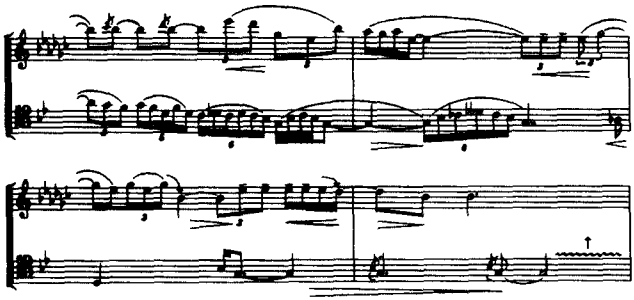
例 15　丁善德:《长征交响曲》第二乐章



下例是在两个乐器的重奏中出现的调性叠置,上方声部由小提琴奏出的旋律建立在 e^b 羽调式上,下方声部大提琴奏出的旋律建立在 g 羽调式上,两者重叠一起来揭示所表达的内容——《母女夜话》。

例 16　朱践耳:《纳西一奇》第三乐章《母女夜话》





关于复调新织体形态，除上述的10数种外，尚可看到其他的织体名称如假复调、虚复调、准复调等，实际上已归纳在以上一些织体之中，故不再作赘述。

三　复调新织体的结构特点

在传统意义上，“复调”主要与“调”即曲调、线条、横向的独立进行等线型复合相联系。其纵向关系也与作曲家所认定的特定和声语汇与调性风格相联系，受到纵、横两方面的制约。

现代作曲家在实践中扩大了“复”的范畴与领域，不仅作为横向进行的线型思维可能成为复合的基础，而且，包括节奏、音色、时值、音域、风格在内的各音乐因素均有可能复合。“复调”的概念无疑扩大到音乐组织结构的所有方面，“复”的思维方式在现代音乐中也渗透到音乐由最微小到最宏大的组织方式之中，统制着音乐的每一个结构层面（包括组织的横向与纵向，结构的表层与深层，节奏的律动及呼吸等等），而不仅仅是“音调”的单一方面（或单纯的阐述一般的曲式）。由此，作曲家们在乐曲结构方面创造了各种新型的“复合”样式。

1. 涨层结构

涨层结构是传统复调的多层次概念在空间上的极度扩张。早

在16世纪帕里斯特吕那时代，就出现过多至36声部的复调。但那时的各声部之间最高音区与最低音区却仍局限在一个有限空间（如人声）的限制之内。现代音乐实际上在新手法的基础上发展了帕里斯特吕那的多声传统，在声部数量、音响空间、音域范围等全方位地极度扩展了“复合”的特色，使之比传统复调的多层概念具有更大的动力感。

在声部数量上，把乐队细分为几十个层面。

在音响空间上，采用“全频谱”的分析方法，通过利用光谱对声谱的分析，全面利用“红橙黄绿青兰紫”（由低频到高频）的全频音响色彩，甚至利用“紫外音”（超高频）与“红外音”（超低频）增加音频的泛音构成。在此基础上，形成各音频段之间的音响复合，构成新的“复合”概念。

在音域范围上，或者由最低音域至最高音域运用同一音乐材料进行类似卡农的大数量模仿，形成高度统一性的音响蠕动，或者运用各种不同材料进行超大规模的音乐材料的“复合”。

总的说，涨层结构通常以音域范围广阔、织体结构繁复、空间关系膨胀为特点。

陈其钢在他根据苏东坡的词——《水调歌头》写作的一部由人声独唱和管弦乐队组合的大型作品中，作曲家采用了广阔的音域、繁复的织体，将乐队划分为64行，构成了高度的多层组织，来揭示音乐中所表达的内容，产生了良好效果，这种富有涨层结构特点的布局，在国内的音乐创作还是并不多见的。

2. 密层结构

与涨层结构相反，密层结构是在一个尽可能狭窄的音程范围内多层次的复合结构。各线条本身的音程窄小，线条的空间狭窄，整个音响空间极为密集。通常，各层次的综合也限制在一个狭窄的音域（或低音、或中间、或高音）范围内，音响效果集中，紧紧地聚集在一起。

刘湲的管弦乐曲《阿佤山的回忆》中弦乐缓慢的山歌主题，就是以支声模仿（即大部分相同、少量变化）的八个声部，在 C 的同音上，随后在 D^b 与 C 的小二度上，再进一步以半音方式扩展，在非常狭窄的音区范围内模仿同一个基本旋律线条所构成的密层结构。

3. 晶体结构

这是由几个各自独立性较强的结构组织，互相交织成类似星系关系的复合形态。

晶体结构的特征是，几个独立的小组织构成一个统一的大组织，这几个小组织可能分别在不同的音区、以不同的织体、音色、节奏出现，各个小组织本身即具备几个层次，是个相对完整的音乐结构，几个相对独立结构之间犹如太空中不同星系一般遥相呼应，相互间存在一种松散的、微弱的但又可感觉到的东西，使这几组自身独立的组合构成一个更大的组合，形成一个统一的“大联盟”。

在赵晓生的钢琴协奏曲《辽音》结尾部分，我们可以看到这种写作特点，现根据其演奏的形态和音符的运用划分为几个小组：

a. 由长笛、双簧管奏出的 3 个四分音符为一组，与短笛奏出的音符形成卡农，构成第一组。

b. 由长号、大号奏出的 14 个四分音符为一组，构成两个层次的第二组。

c. 由圆号奏出的 4 个音符构成 4 个层次平行的弦的第三组。

d. 由 3 支小号奏出的 8 个四分音符构成支声性的第四组。

e. 由第一、第二小提琴奏出的 4 个八分音符的第五小组。

f. 由大提琴、低音提琴、大管、低音大管奏出的 12 个四分音符构成第六小组。

六个小组本身形成的复调关系（模仿型——第一组，对比型——第二组，支声型——第三、四组，伴衬型——第五、六组）的独立结构组成了一个统一的大联盟，即是晶体结构的布局。

4. 同基异层结构

这是一种特殊的、限定因素(如限定节奏、限定音高)与非限定因素(如非限定节奏、非限定音高)之间相互构成的"复合"结构。

所谓"同基",指构成每一层次的音高结构有着一个基本的、相同的大轮廓,它们由同一个基础音高构成出发;"异层",则意味着每一层面上的结构不同,它们可能运用"十二平均律"(即限定音高),可能运用自由音高的"任意律"(即非限定音高),可能运用规整的、严密的节奏分割(即限定节奏),亦可能运用自由的、吟诵式的节奏方式(即非限定节奏),但各层次之间却存在着复调性质的相互关系。这种独特而新颖的复合方式,我们冠以一个新的术语:"同基异层"。

赵晓生的二胡与钢琴《听琴》中"昵语"的一段音乐,即采取了同基异层结构。这段音乐以二胡非限定音高的任意律与钢琴限定音高的二十平均律用同样方式"吟诵"韩愈"听颖师弹琴"诗,形成了确定音高与不确定音高之间的新型卡农,是一个典型的例子。

5. 多基异层结构

以各种风格范畴不一的线条、节奏、和声等组成多元性的复合结构,称为"多基异层结构"。

多基层次结构每一层面处于不同风格范畴。自古到今,我们经历了中古调式音阶、大小调功能和声、全音阶、五声音阶、各种人工音阶、自由无调性、二十音序列音乐、简约技法、爵士乐等不同风格的旋法、和声及组织方式。有些现代音乐作品中,将各种不同风格在不同层面上出现,以此复合成为一种新的综合风格,这种"风格复调"实质上是单一的封闭的复调形态改变为多元的、开放性的复调形态,它不仅仅是几种不同风格在同一时空内的简单相加,而是在新的基础上通过对不同风格的化合或综合,达到对新的风格形态的新追求。

朱践耳的第一交响曲的第二乐章中,以一段音乐即具有多基

异层的结构特点，其中可分为三个层次：

高音部，奏出了序列音阶的基本音程，即小二度、三全音与纯四度的反复进行。

中音部，具有固定音型的特点，先是六音组后紧缩为四音组，具有京剧中西皮过门的风格特点。

中音部，具有固定音型的特点，先是六音组后紧缩为四音组，具有京剧中西皮过门的风格特点。

低音部则是以三度叠置的和弦风格作时隐时现的伴衬。

这三个层次叠置一起同时奏出时，即构成多元风格的结构组合。

综上所述，我们可以从以上所举的诸例中看到，作曲家们的现代审美意识的深化，他们在编排自己的作品时，自然地会创造出适合于表现自己的作品内容的文法与织体。

原载《音乐艺术》1998 年第 3 期

西方文化与20世纪华人音乐创作

罗传开

一

20世纪的华人音乐创作，在百花齐放的东方音乐世界中竞放异彩，受到国际乐坛的注目。

东方音乐在跟西方音乐的接触中所作的选择多式多样。这跟东方各国各地区各民族的文化传统、政治以及对待外来文化的传统作风等都很有关系。

东方音乐世界的音乐创作，在汉字文化圈及其周边，或在整个东北亚地区，似乎都作了类似的选择。拿日本来说，不论是作曲还是音乐表演，都显示出与中国近现代音乐史在这些方面的平行现象。例如，中国音乐进入20世纪后有了传统音乐体裁与外来音乐体裁之分，日本有了“邦乐”与“洋乐”之分；中国出了刘天华，日本出了宫城道雄；中国有马思聪和马友友，日本有武满彻和小泽征尔，华人有周文中，日本人有石井真木，等等（罗传开，1987）。

二

由海内外音乐家推荐、提名，经“20世纪华人音乐经典”系列活动艺委会补充、讨论、通过的《20世纪华人音乐经典入选作品目

录》(以下简称为《目录》),显示出华人本世纪的音乐创作获得了被誉为"音乐经典"的丰硕成果。倘若拿《目录》去跟100年前或200年前的中国传统音乐进行比较,则不难看出20世纪华人音乐创作在中国音乐史上所具有的重要历史意义。例如:

一、形成学堂乐歌、丝弦五重奏曲等新的音乐体裁。

二、引进钢琴、管弦等西洋乐器的"硬件与软件",从而出现钢琴独奏曲、交响乐、协奏曲等外来音乐体裁。

三、作曲方法上,新体裁完成了从旋律型作曲法向近代西洋作曲法的"转轨",在外来体裁中,后者成为构筑乐曲的主要方法;而运用曲牌、基本调的戏曲、曲艺等传统体裁则主要仍以旋律型作曲法构成;从而,在本世纪形成了以上两种作曲法并存(平行不悖)的新局面。

三

中国近代学制公布于1902年。同年沈心工东渡日本,开始其乐歌活动。翌年归国并于1904~1907年之间先后出版《学校唱歌集》,共三集。在这期间的"乐歌"集还有,曾志忞的《教育唱歌集》、李叔同的《国学唱歌集》等。这时候起,配合新学堂"乐歌课"的唱歌书如雨后春笋,从而形成了新兴的音乐体裁"乐歌"。沈心工的乐歌作品,总共180首左右,其中,约160首属于选曲配词(据沈洽、许常惠《"学堂乐歌"之父——沈心工先生》)。李叔同的乐歌作品现已收集到76首,其中,约70首属于选曲填词或选词配曲(见钱仁康《李叔同——弘一法师歌曲考》,刊于《李叔同——弘一法师歌曲全集》)。其他人编选的唱歌集中的乐歌,也都是以选曲填词为主。总之,学堂乐歌基本上是选用现成的歌调填以新词或配上旧词的歌曲。1910年以前的日本学校歌曲,有相当一部分也是选曲填词而成。根据笔者对这时期(1882~1910)传承下来的约120首日本学校歌曲所作的统计,作曲作词与选曲填词的比例,大致上是60%

与40%。也就是说,10首中有4首是选曲填词歌曲,而且传唱到今日。至本世纪20年代后选曲填词这种艺术形式的歌曲虽依然存在,但是,大多数是作词作曲的学校歌曲了。至于中国的学堂乐歌,大多数是选曲填词,而且,其旋律绝大多数采自欧美和日本的歌曲曲调。有些曲调被不同的作者反复填上不同的歌词,还有些曲调甚至被同一作者反复填上不同的歌词。

四

古今中外都有将现成的歌曲(包括外国歌曲)视作"常用曲调"的填词歌曲。这种运用定型化的旋律型(常用曲调等)作为新旋律的基本组成要素从而构成作品的作曲法,称为旋律型作曲法。对东方音乐世界来说,多式多样的旋律型作曲法依然是一种重要的创作方法,是今日东方音乐的一大特点(罗传开,1990a;103)。以曲牌、基本调等旋律型作为基本组成要素的、具有中国特色的旋律型作曲法,是中国传统音乐的主要创作方法;其历史悠久,生命力依然旺盛(乔建中《曲牌论》,1990)。据此,我认为学堂乐歌长期主要采用依调填词的旋律型作曲法,跟我国根深蒂固的曲牌性旋律作曲法的传统有关,跟长期存在于中国传统音乐中的"曲牌性思维"的历史(乔建中,1990;332)密切相关。对学堂乐歌中存在的各种"一曲多用"的现象,也应该从这个角度来加以解释。

至于乐歌为什么不多选本国的歌调而主要选欧美及日本的歌曲这一现象,宜结合当时的文化脉络进行考虑。

乐歌是中国近代新学制的产物。以19世纪末叶日本学制为蓝本的中国近代学校教育课程中设置了乐歌课,需要有关教材,乐歌也就应运而生。乐歌是供教师在学堂里教学生唱的教材。乐歌的演唱场所(学堂里的教室)和演唱者(多数学生),决定了这种歌曲的演唱方式是合唱(包括齐唱)。也就是说,按先易后难的进度,乐歌首先应以齐唱歌曲为主。但是,在本世纪初的中国城市音乐文化

中，属于这类歌曲的，主要是来自西方的教堂里的赞美诗。其他如寺庙里诵佛经，有的也取齐唱方式，但其性质属于朗诵性而旋律性不强。戏曲音乐和曲艺音乐的声乐部分旋律性强，但以独唱为主；在城市中传唱的民歌，也以独唱性质的小调类型为多。城市及其周围（郊区）虽有不少包括齐唱段落的号子与山歌，但不经过一番功夫，很难搬到课堂这种不同的演唱场所。在上述状态下，早期乐歌作者仍成功地选用《茉莉花》、《老六板》等民族民间音乐作品填词，作成若干首有代表性的乐歌，如《蝶与燕》（沈心工作词）、《祖国歌》（李叔同作词）等。

乐歌主要选欧美及日本的歌曲作为“词调”作歌，跟乐歌作者对当时中西乐的音乐性格的认识，也有密切关系。乐歌是教材，是“教育唱歌”（李叔同主编《音乐小杂志》上的用语）。也就是说，乐歌是具有教育意义的学校歌曲。对这种歌曲的要求是：应该具有时代精神，表现出实现富国强兵以抵御外侮等的爱国主义思想等。为此，乐歌作者以当时的日本或欧美歌曲为蓝本，选择了多数选用“外国词调”填词的作法。

在乐歌的创作过程中，有的乐歌与其直接的选用“外国词调”，两者的内容相左，甚至相反（例如《革命军》及其“外国词调”《勇敢的水兵》）。对并非个别的这类现象的解释，我认为，应该从我国历史悠久的作词法的传统去理解（依调填词时古人择调有的是不受词调名称制约的，因此千万不可“望牌生意”），应该从具有中国特色的旋律型作曲法的角度去分析（将所选外国歌曲或民间曲调仅视作为适合于填词的“曲牌”而已）。

五

沈心工曾说“做歌出书的一件事，是在日本种的根。那时留学生会馆里请铃木米次郎教唱歌，我也去学唱，略为知道了一点乐歌的门径，就做起歌来”（摘自沈洽整理、编注《沈心工传》）。沈心工于

1903年早春2月从日本回上海，3月份就在南洋公学附属小学执教，担任理科、唱歌、体操等课程，翌年出版《学校唱歌集》初集。看来，日本当时已出版的若干种唱歌书，成为沈心工等乐歌作者用来择调填词的“词谱”。当时日本已出版的主要学校歌曲集有40种左右，要指出大约是哪几种成为“词谱”，尚需经过一番推敲。不过，已连载十余年的《乐歌考源》(钱仁康，1982～1994)及其他论著，已具体指出百余首乐歌所依据的“词调”，并对有关史料进行了考证，为今后这方面的研究打下了扎实的基础。

日本学校歌曲——日本的“乐歌”——是按日本近代音乐教育的开拓者伊泽修二(1851～1917)描绘的日西音乐折衷论的蓝图，于115年前正式起步，逐渐形成。将欧美教育学引进日本的近代教育行政家伊泽修二，通过1881年10月以后就由他主持的文部省音乐调研所(1887年10月改组为直属文部省的东京音乐学校，现称东京艺术大学音乐学部)，培养了日本最早一批音乐传习生，编辑出版了最早一批音乐教科书，为草创期的日本近代音乐教育奠定了基础与方向。日本最早的小学唱歌集三册(初编1881年11月，第2编1883年3月，第3编1884年3月)中，一半左右用欧美歌曲填词而成。有些填词用的乐谱，估计是美国音乐教育家卢瑟·惠廷·梅森(Luther Whiting Mason，1818～1896)提供的。从1880年到1882年7月，梅森应聘到日本从事音乐教育活动，产生了相当大的影响。

从文化变容(acculturation)的角度来分析，不论是日本学校歌曲(Syoka)，还是中国的学堂乐歌，都是本国传统文化(A)受到异文化(B)刺激的结果(C)(山口修、蒲生乡昭，1988)。

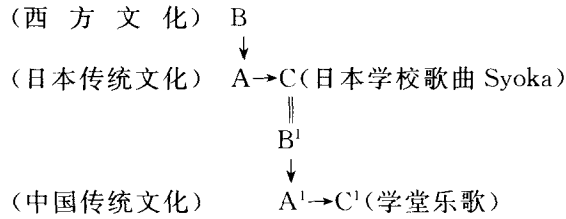
(异 文 化) B

↓

(传统文化) A→C(文化变容：新文化)

对于本世纪开头20年以新体裁学堂乐歌为代表的中国近代

音乐文化来说，与西方文化的接触，主要是通过日本学校歌曲这种“滤音器”(filter)来完成的。这种传播方式，可以用下列图式表示。



如上所见，日本学校歌曲(C)是日本传统文化(A)受到另一种文化即西方文化(B)的刺激而发生的文化变容。作为新的文化事象而产生的日本学校歌曲(C)，到本世纪初，就成为另一种文化的刺激($C=B^1$)；即刺激了同是东方音乐世界的中国传统文化(A^1)。作为这种双重的文化接触的结果，形成了中国的学校歌曲——学堂乐歌(C^1)。

跟西方文化的这种通过“滤音器”的、间接的接触方式，是一种“重译式”的文化接触(从译文翻译，称为“重译”，如从欧美文学的日译本翻译成为中译本)。不论是中国还是日本，不论是音乐还是文学，重译式的文化接触、文化交接，在19世纪后半叶与本世纪初，都是屡见不鲜的文化现象。可以认为，学堂乐歌是重译式双重文化接触的产物(罗传开，1990b)。新的音乐体裁学堂乐歌的产生与演变，拉开了20世纪中国新兴音乐的序幕。

六

学堂乐歌有为数不多的自作新曲之作。可以认为，这是显示中国近代新兴的音乐，欲从旋律型作曲法向西洋近代作曲法转轨的苗头。《目录》中的歌曲《黄河》(杨度词，沈心工曲)、合唱曲《春游》(李叔同词曲)，是这一批幼苗中的出色代表。中国音乐创作欲向西洋近代作曲法转轨的发展趋势，在进入本世纪20年代以后日益明

显。

《目录》中的歌曲《大江东去》(宋·苏轼词,青主曲)、《问》(易韦斋词,萧友梅曲)、《教我如何不想他》(刘半农词,赵元任曲)这三颗明珠,以及赵元任的歌曲集《新诗歌集》,显示以钢琴伴奏为体裁属性之一的中国艺术歌曲这一新兴体裁,已在中国确立。进入30年代由黄自(《思乡》、《玫瑰三愿》等),江定仙(《岁月悠悠》等),贺绿汀(《嘉陵江上》等)等作曲家继承下来的艺术歌曲创作"细水长流",沿途结下硕果,延续至今日。

以钢琴伴奏(而不是其他乐器伴奏)为体裁属性之一的艺术歌曲,在我国近现代声乐曲目中所占比例不大,但影响深广。

按舒伯特、舒曼的路子作成的中国艺术歌曲(见赵元任编《新诗歌集》的《谱头语》,1928),是独唱和钢琴合二而一的音乐体裁。也就是说,在创作领域中,不仅引进以十二平均律为基础的西洋键盘乐器钢琴,而且也引进钢琴奏出的各种伴奏形态(织体),以及有关的多声性体系——首先是三度叠置的西方传统功能和声体系。从当时来说,西洋音乐跟中国传统音乐乃至东方传统音乐在音构成上最本质的区别,是在于主要以主调音乐的织体表现出来的、以十二平均律为基础的功能和声体系。其实,在以齐唱为主的学堂乐歌时期(本世纪开头20年),已遇到这方面的问题(簧风琴的伴奏,引入合唱曲等)。或许可以认为,学堂乐歌形成后,一方面演变为仍以齐唱为主、多数采用以现成曲调填新诗而成的工农革命歌曲;另一方面则演变为艺术歌曲,从而迈出从旋律型作曲法向西方近代作曲法转轨的关键性一步。在《新诗歌集》的《序》中,赵元任正视这个问题,从理论上跟这个问题正面交锋,并且用具体的音乐作品(自己创作的一批艺术歌曲),生动地阐明了他自己真正的见解。由赵元任在《序》这篇论文中提出的"国性"与"个性"的问题,即民族性与创作个性的问题,是每一位20世纪华人作曲家都不可避免地要进行探索,并且跟作曲家赵元任一样,主要用具体作品阐明自己

见解的问题。正如《目录》中各种体裁的曲目以及其他许多作品所显示的，在不同的时间、地点、条件下，众多华人作曲家都认真地写下了具体生动的答案。

七

键盘乐器输入中国是在700多年前。钢琴输入中国也已有近400年的历史。不过，民间跟钢琴及其记谱法、五线谱发生直接联系的历史，只有百余年时间。最早一批中国钢琴独奏曲，由赵元任、萧友梅在约80年前作成。在60年前获得齐尔品举办的“征求有中国风味的钢琴曲”比赛奖及其他奖的《牧童短笛》（贺绿汀曲）等一批钢琴独奏曲，表明外来器乐体裁已开始在中国开花结果，同时也证实西洋近代作曲技法能为我所用，经过消化后，完全能用来表现中国人民的思想感情与民族气质。从30年代前后到40年代初，黄自、江文也、马思聪、冼星海、谭小麟等作曲家都一马当先，成为开拓各种外来器乐体裁和外来大型声乐体裁方面的开路先锋，他们的名作，有的已在《目录》中得到反映。例如，清唱剧《长恨歌》（韦瀚章词，黄自曲），管弦乐曲《台湾舞曲》（江文也曲），小提琴曲《内蒙组曲》（马思聪曲），康塔塔《黄河大合唱》（光未然词，冼星海曲），室内乐曲《小提琴与中提琴二重奏》（谭小麟曲）等。在创作手法上，他们都根据乐曲表现的需要，按各自的方式吸收消化在国外时已掌握的西方近现代作曲技法，使自己的作品既有时代气息和民族气质，又有个人的风采。

倘若说，学堂乐歌是重译式双重文化接触的产物，那么，20世纪20年代以后，西方音乐文化的传播与变容，具体如各种外来音乐体裁的形成，主要是直接通过在欧美有过“现场作业”(fieldwork)经验的中国音乐家，经过慎重选择，积极引进，并且不同程度地加以“国性化”（民族化）的结果。也就是说，这种文化交流采用欧美与中国直接接触的方式，对方成为欧美文化信息的提供

人，我方成为接收人，而且是主动积极的接收人（这种传播状态，跟总是提供人取积极主动态度的基督教向东方传播时的状态，形成鲜明对照）。《目录》中，外来音乐体裁及其作品所占份量颇大，这是整个20世纪华人所作的文化抉择，是认同异文化，吸收异文化中能为我所用的有益成份以充实自己，获得新发展的结果。对此，我们应该“作一次多情的回眸，作一次庄严的肯定”（萧秧《“20世纪华人音乐经典”题记》）。

八

刘天华（1895～1932）与原名华彦钧的阿炳（1893～1950）是同代人。民间音乐家阿炳创作的二胡独奏曲《二泉映月》，在东方，在世界各地，都找到了知音；这首扣人心弦的乐曲，是绝无仅有的精品。作曲家、民族乐器演奏家、音乐教育家刘天华继往开来，继承了民族民间音乐的传统，并为其将来开辟了道路。刘天华曾说：“必须一方面采取本国固有的精粹，另一方面容纳外来的潮流，从东、西方的调和与合作之中，打出一条新路来”（刘天华《国乐改进社缘起》，1927）。从创作方法来说，20世纪传统音乐体裁的创作，就是在这条新路上展开的。刘天华的作品不多，但是，其影响深远。他在中国音乐史上的地位，跟今年适逢诞生100周年纪念的日本筝曲家、作曲家宫城道雄（1894～1956）在日本现代音乐史上的地位相同。他们都是既掌握了本国传统音乐的创作规律而又善于汲取能为我所用的西方音乐文化成份的革新家（罗传开，1989）。

刘半农说：“二胡地本庸微，自有天华，乃登上品”（《书亡弟天华遗影后》）。二胡独奏曲早已有之。然而从民间独立登上乐坛，并且得到迅速发展而终于跟笛子、筝、琵琶乃至古琴一起成为主要的传统独奏器乐体裁，则始于刘天华。由刘天华作曲的二胡独奏曲10首，二胡练习曲47首，为数不多。师从刘天华学二胡成家的有储师竹、刘北茂、蒋风之、陈振铎等，也屈指可数。但是，通过70余

年的代代相传，他本人和后来者的作品和教材的传播，其影响之深广，令人刮目相看。总的说来，二胡音乐乃至传统器乐的新传统，始于刘天华。

九

近百年的历史事实表明，不论是中国还是日本，一百年前或两百年前就存在的、包括音乐在内的各种传统事物，在跟西方文化接触后，都发生了程度不同的文化变容。从衣食住行看来，先是中山服替代了峨冠广袖，近10年则西装在大小城市流行开来，已成替代中山服的趋势；在不少地方，煤气灶已多于泥炉和煤饼炉；高楼大厦层出不穷而四合院儿和石库门房子被称为旧式房子；马车早已被自行车、汽车、地铁、飞机代替。中国出现的这些变化，是在中国文化摄取西方文化包括摄取现代西方文化的历史过程中发生的，由此而形成的文化形态，有许多方面与西方的文化形态有了相同或相似之处。物质文化如此，行为文化与精神文化也不例外。各国、各地区、各民族的音乐都有自己的文化背景、文化脉络和音乐传统，并且总是在当时的（不是过去的）音乐传统的基础上摄取外来音乐文化的。东西方如此，中国、日本如此。传统文化并非一成不变。有的变化缓慢、变化小；有的变化迅速、变化大；有的焕然一新，出现崭新的面貌。

如上所见，始于19世纪后半叶的摄取西方文化的运动，使中国今日的文化形态跟一两百年前相比，有了很大差异。它一方面促使传统文化发生历时性的文化变容，另一方面引进某些外来文化项目，从而形成新的中国文化传统。话剧、电影、广播剧、电视剧、油画、钢琴曲、小提琴曲、协奏曲、交响乐、芭蕾舞等，都是近百年从西方移植过来，在中国文化园地生根发芽的艺术体裁。经过近百年的文化变容，已在中国落户成为我国外来艺术体裁的体裁特征，与西方文化中同类体裁的基本体裁特征相同或相似（体裁属于形式范

畴)。跟其他文化项目同样,上面列举的外来艺术体裁,需要在世界文化影响下的中国文化脉络中继续成长。为此,它们还得继续跟西方文化进行接触。从中国大陆80年代初开始陆续引进各种西方现代音乐作曲技法的现象也可以看到:中西方的文化接触不仅是"过去式"的历史,而且是"现在进行式"的现实。为了消化西方传统功能和声(和声的民族化),我们已花了大半个世纪。对今后的创作,这类和声语言仍然会发挥很大作用。但是,对包括多声性和声化现象的各种技法进行探索的课题,在17年前就提到日程上来了。

从作曲技法的角度来看,进入20世纪后创作的音乐作品可分为:在浪漫乐派延长线上的作品;或多或少离开延长线、摆脱传统功能和声体系进行各种探索、采用各种新技法的作品。20世纪华人音乐经典中,前者占多数,后者初露锋芒,占少数。40年代已有应用无调性创作手法与中国民歌相结合的尝试,中国最早的无调性音乐作品,是桑桐在1947年完成的小提琴曲《夜景》。向新技法的领域正式迈开大步进军的标志,是许舒亚在1982年创作并获得美国齐尔品协会作曲比赛第一名的小提琴协奏曲。之后短短10多年,在这方面我们已拥有以谭盾为代表的一批生力军创作的佳作,并受到国内外听众的注目。20世纪后半叶,在国际乐坛上出现了令人刮目相看的现象,那就是东方作曲家及其作品越来越受到注目,甚至成为欧美委约创作的对象。在日本,这种现象从60年代后半期开始多起来。在中国,近几年明显增加。例如,谭盾和盛中亮都由美国歇默(G. Schirmer Inc.)音乐出版社代理他们的全球乐谱和版权管理事务,并已出版了谭盾的所有总谱;去年,德、美、日的三家唱片公司分别出版发行了谭盾的交响乐、歌剧与室内乐的激光唱片专辑;他的创作,基本是委约创作,等等。这是华人作曲家"和时间赛跑"的一个结果。

十

在对外开放成为国策、大众传播媒介手段空前发达的今天，中国文化跟现代西方文化的接触有增无减。东西方文化都是人类文化的一部分，而且或多或少已有过一段不算太短的文化交融的历史。比较正常的文化交融，能够使外来文化为我所用，由此而形成的文化项目（如外来音乐体裁），能够成为中国文化的有机组成部分，为中国文化传统输入新鲜血液。但是，中西方文化的质地不同，文化背景、文化脉络相异。因此，中国文化与西方现代文化在接触过程中不免会发生文化冲突。拿音乐来说，近百年遭到了西方近现代作曲技法的两次冲击，第一次是和声，第二次是新技法；十多年前，还遭到电气化的通俗唱法的冲击。由于文化接触而受到文化冲击、发生文化冲突的原因多种多样。有可能是各自的文化背景、文化脉络、文化观大不相同而受到冲击、发生冲突。也有可能是由于长期闭塞造成信息不通，对接触的对象事先没有任何感性认识、没有精神准备而引起冲突。更有可能是以上两种原因都有，从而发生冲突。受到西方现代文化的冲击而发生冲突时，会出现两种情况：第一种是拒绝接收，拒之以千里之外。第二种是“否定之否定”，即一开始也是拒绝接收，然而事后再次进行接触，并且变为比较正常的文化交融。1978年后的中国大陆作曲界，在围绕涉及现代作曲技法的外来音乐体裁“高精尖”的“阳春白雪”领域，就出现过第二种情况，事例如下：

百废待举的1978年，被“十年浩劫”弄得百孔千疮的中国大陆音乐界不屈不挠，重振旗鼓，求知欲空前旺盛。亲眼目睹的外国音乐家归国后撰文说中国音乐家处于“饥饿状态”，像海绵一样拼命摄取，并对当时中国演奏家放下架子，像学生那样孜孜不倦的精神表示钦佩（小泽征尔评当时中央乐团的乐队演奏员）。跟国外作曲界隔离10多年以上的上海作曲界，尤其是与创作外来体裁作品相

关的作曲家们，更是一个个主动了解情况，摸索向前。同年，在上海音乐学院作曲系举办的，介绍日本音乐创作的会场上，许多作品都被接受，唯日本最著名的作曲家武满彻最出名的代表作《十一月的阶梯》(琵琶、尺八与管弦乐队)遭到拒绝。作于1967年的这部作品，当时已由世界各国著名乐团公演百余场，播放的唱片由多伦多交响乐团演奏，鹤田锦史(琵琶)、横山胜也(尺八)独奏，小泽征尔指挥。虽然事先作了介绍，对其音乐语言大家不习惯也作了预测，但是这首全曲20～25分钟的乐曲，在学生明确表示不耐烦、要求停播的情况下，在播出不到10分钟时，只好停下来了。这是一次文化冲击。临场反应(信息反馈)是拒绝接受。这说明：在当时，该作品与接收者之间几乎没有共同语言("话不投机半句多")，更谈不上思想感情上的交流(不产生共鸣，甚至相反)。

但是，到1982年，上海音乐学院作曲系四年级学生许舒亚的《小提琴协奏曲》得齐尔品协会颁发的创作奖。采用现代作曲技巧的这部作品在上海音乐学院建院55周年纪念音乐会上的演出，引起强烈反应，其中包括类似1978年上述情形的拒绝反应。不过，这次表现出拒绝反应的主要不是在上海、北京，而是毕业于上海音乐学院在外省工作多年的有些音乐家(作曲家、指挥家等)。他们认为，作为实验尚可，作为作品就要打个问号了。访华来到上海音乐学院的武满彻翻阅这部作品的总谱后表示赞赏，认为技法上与当代著名匈牙利作曲家巴尔托克的路子相近。

1984年举行的"上海之春"音乐会上，出现上海和外地的作曲家创作的管弦乐曲多首，其中有些乐曲成功地运用了一些现代作曲技法，并具有浓烈的民族气质。

1985年，中央音乐学院谭盾运用现代作曲技法的作品受到京沪及其他各地音乐家的注目，议论纷纷。现代西方文化的产物——现代作曲技法——开始对中国专业音乐创作产生明显的影响。有些技法如密集音块的运用等，开始成为比较常见的音乐表现手段，

也取得了积极的表现效果。

1989年10月，梁茂春在专著《中国当代音乐(1949～1989)》(北京广播学院出版社1993年第1版)中，对为数已不算太少的这一方面的作品进行评介，并专门谈到“新潮”音乐问题。

1993年，谭盾在国外的委约创作，有的已预约到要在1996年5月才首次公演。

以上的事例，只能算一鳞半爪。不过，或许还能从中窥见受到西方文化冲击而发生上述第二种情况(“否定之否定”)时的一种轨迹。文化冲突有时直接发生在进行文化接触的不同国家、不同地区或不同民族之间；有时发生在同一国家内部，以“开绿灯”(允许或提倡)与“开红灯”(抵制、反对或禁止)的两种思想不断斗争的形式表现出来。现代西方文化中的物质文化、行为文化、精神文化，都有能够“外为中用”的内容。从长远的(历时性的)观点来看，有必要积极主动地从现代西方文化中尽量摄取能够“为我所用”的内容。在批判地摄取现代西方文化的过程中，要有不怕文化接触、文化冲击、文化交融、文化变容的态度。知识就是力量。温故而知新。切实保证知识更新渠道畅通，这是成功地融合于我有用的现代西方文化，使得我国社会主义音乐文化得以顺利发展的一个关键。

十一

从沈心工的《学校唱歌集》第一集出版(1904年)到现在，历时90年。文明古国中国的音乐文化历史源远流长。近百年不过是这条历史长河中短短的一段。倘若能够带上照相机、录音机和摄像机，通过“时间隧道”回到远古夏商时期，沿流而下，到周、秦时期与汉、魏、晋、南北朝时期作短暂的停留，聆听当时的琴曲；再到隋、唐，调查当时的文化接触和音乐文化变容的状况；到宋代研究词体歌曲的实情；在元代听听没有直接传承下来的元杂剧的音乐；再到大明帝国与清朝的皇宫看戏，弹一下康熙皇帝弹过的老式钢琴，到

大街小巷走一走，比较一下流传到日本的明清乐与明清当时的中国音乐种类的关系，等等，那么，肯定会满载而归，带回许许多多宝贵的第一手史料，而且会深深感到音乐传统是一条川流不息的河流，时时刻刻无处不在流动。不过，中国音乐的近百年，与以前任何时代相比，其“流速”，简直是加速度，是最快的，所带来的文化变容，也是最大的。

整个20世纪的华人音乐创作，都在探索。每位作曲家，都在探寻20世纪华夏音乐之路。因为没有现成的模式，开拓者都在暗中摸索，按图索骥。在探究过程中，在创作过程中，作曲家都认真对待归属意识(identity)问题。不过，在作品中的具体表现，却是多式多样的。对时代性、民族性、个性的追求，都跟这个问题密切相关。

音乐新体裁的产生，外来音乐体裁的确立，使中国在20世纪完成了从旋律型作曲法向近现代西洋作曲法的“转轨”。然而，这只意味着一部分音乐创作能量向新体裁的转移。《目录》反映的是这部分——能点出谁作曲的部分——音乐创作的丰硕成果，肯定了有关体裁在华人音乐中的地位。中国传统音乐当然也有自度曲，其传统已由刘天华继承下来。在中国传统音乐中占有重要地位的戏曲与曲艺的音乐，在20世纪仍保持其主要体裁属性，即依据曲牌性思维的旋律型作曲法继续发展，从而，使20世纪的华人音乐创作形成两大类作曲法长期共存的新局面。这是时代的抉择，民族的抉择。这显然也是西方文化对华人音乐创作产生影响的结果。这是一种不可逆转的局面。展望未来，欲向21世纪展翅飞翔的中国音乐创作，已经在跑道上滑行，起飞。

主要参考文献

乔建中 《曲牌论》，《中国音乐国际研讨会论文集(1988·香港)》，山东教育出版社，济南，1990年12月第1版：319～336。

钱仁康 《乐歌考源》，《中小学音乐教育》1982年第2期～1994年第3期：1～66。

山口修、蒲生乡昭 《音乐の伝播上と变容》，岩波讲座《日本の音乐・アジアの音

乐(3)》,岩波书店,东京,P.2～12,1988年。

罗传开 《中国日本近现代音乐史上的平行现象(序论)—历时性的变容—》,《音乐研究》1987年第3期:26～35。

《宫城道雄》,《中国大百科全书·音乐舞蹈卷》,中国大百科全书出版社,北京,1989年4月第1版:221。

《旋律型与中国传统音乐》,《中国音乐国际研讨会论文集(1988·香港)》,山东教育出版社,济南,1990年12月第1版:103～108。

《双重的文化接触——受西方影响的日本学校歌曲向中国传播》罗传开,SIMS 1990 OSAKA(第4次国际音乐学会研讨会)公开讲演(大阪国际交流中心),1990年7月21日。日本语。(论文书面发表:1990日文版,1991英文版)

原载《音乐艺术》1995年第2期

中国近现代音乐史研究在20世纪

陈聆群

中国近现代音乐的历史，是从世界进入资本主义时代，继而兴起无产阶级革命运动以来，中国的民族音乐文化在社会大变革和西方文化与音乐的影响下，开始向近现代化转型的历史。在此历史过程中，一方面，中国固有的传统音乐出现了不同于古代的流布嬗变态势，形成了各民族多系统音乐的歌种、曲种、剧种，乐种纷繁迭出的新格局；另一方面，又产生了更直接地接受西方文化和音乐的影响，与传统音乐不同而又有着深刻联系的新音乐文化。不断变革中的传统音乐和不断发展中的新音乐，共同构成了中国近现代音乐发展的主要历史内容。对这丰富而广阔的历史发展过程作科学的归纳和分析，是中国近现代音乐史研究所担负的学术使命。

通常认为，中国近现代音乐史当以19世纪40年代之初鸦片战争的爆发为起始，以此而计，至今还只有一个世纪又半不到160个年头。不言而喻，对一个半世纪多的中国音乐发展作历史学意义上的记述研究，为时就更加短促了。因此，作为音乐史学的一个独立门类，中国近现代音乐史研究在21世纪将届的时候，还远没有成为一门学术力量雄厚、史料累积有序和研究成果可观的成熟完善的学科，是可以理解的。

发展进程简述

中国近现代音乐史研究作为中国音乐史学“家族”里的一个晚生的“小弟弟”，在20世纪走过了曲折而艰难的路程，简而言之，它曾经历了由记述个别史实，到进行新音乐运动史的研究，再到开始建立独立学科和朝着纵深方向开拓等几个阶段。

（一）历史研究总是对以往的追溯，总要有相当的时间距离，方能进行比较稳定和清晰的观察。因此，当中国刚刚跨入近代的门槛，音乐文化在新的时代条件下开始举步前行的时候，当然还谈不上从历史学的角度进行剖析和阐述。但是，一些最具新的时代特色的音乐现象，尤其是西方音乐的传入及其产生的初步影响，当其一出现就有人作稗乘掌故式的记叙，例如：采录数百种清人笔记并参以报章记载辑成的《清稗类钞》和集录1400余种晚清人文地理著述辑成的《小方壶斋地理丛钞》等，其中都有这方面的史乘材料，都是对于中国近现代音乐史研究具有史料价值的纂辑。

学堂乐歌活动被认为是中国近现代音乐发展的真正开端，它也是当时新学界关注议论的一个文化热点。以梁启超《饮冰室诗话》中的有关记叙评说为始，学堂乐歌就成为探讨中国近现代音乐早期发展的一个课题，一些先行的研究者均致力于此。丰子恺、裘梦痕于1927年所编《中文名歌五十曲》和沈心工于1936年自编《心工唱歌集》，是对以学堂乐歌为主的中国早期新歌曲创作的历史性辑集。1933年的《上海通志馆期刊》所载胡怀琛的《上海学艺概要》，对学堂乐歌时期的音乐家曾志忞、李叔同、高砚耘、冯亚雄等人音乐活动与作品编集的记载，是这一音乐现象进入志书编纂范畴的开始。一直延续到40年代，又出现了高齐贤的《乐史零缣》这样的文章，记述了学堂乐歌的有关史实和最早的音乐刊物《音乐小杂志》。尤其是钱仁康，很早就收集这方面史料，并连续发表了《清末的爱国歌》、《简谱述评》、《我国最早的音乐教材》和《旧国歌

史料拾存》等文章；他对这一课题的研究，一直延续至今，取得了丰硕的成果，已成为这方面的的最具权威性的学者。

对于同学堂乐歌相关的音乐现象的记述文章，还有如：1917年上海《时报》刊出并同时转载于《东方杂志》的《中国军乐队谈》和1942年在重庆《音乐月刊》发表的洪潘《谈军乐》，以及王光祈、张若谷等关于中国早期国歌史料的评述文章与专著；其中，王光祈于1926年出版的《各国国歌述评》一书，将所汇集的中国国歌（实际上不少是爱国歌）同世界各国国歌排比论评，已是从比较音乐学的角度观察近代中国音乐历史现象的尝试。

从上列举可以看出，中国近现代音乐早期发展的某些侧面，很快便成为从历史的角度进行观察和研究的对象。只是由于被记述的对象本身还发展得不充分和当时社会条件对于研究者视野的限制，这样的观察研究，大多只能停留在摭拾个别史实和作掌故式记述的水平上。

尽管如此，在这一阶段还是出现了意图较全面地概括中国近现代音乐早期发展史实的著作，这就是1936年问世的《中国现代艺术史》中由李树化撰写的“音乐”部分。此文以19世纪以来欧洲“国民乐派”的兴起为参照，对中国“固有音乐的构成要素”、“一向留存着的音乐”、“固有的乐器和音乐技巧”、“现代中国音乐的倾向和发端”、“新音乐事业的进展过程”、“中国现代音乐作者及作品”、“作歌及译歌”和“演奏会教育机关乐器店”等作了简略阐述，并附“中国现代音乐著作物一览”，以两万余字的篇幅，评述了自“近代西洋音乐到中国”以来，至20世纪30年代的“中国现代音乐”进展过程。值得注意的是，它将中国固有的“一向留存着的音乐”（包括昆曲、京曲、粤曲、梆子、大鼓，时调和胡琴、笛箫、唢呐、锣鼓等弦、管、打乐器，乃至韵律、音阶、工尺谱和戏曲旦角的假声唱法等），同“现代中国音乐”或“新音乐”，并列为论评的两方面内容，虽然都只是约略提及或一带而过，但终究已提供了中国近现代音乐史研究

涉及范围的粗略框架。此文作为现见首篇略具雏形的中国近现代音乐史著作，或可作为本学科已开始萌芽生长的一个标志。

（二）40年代初开始了对新音乐运动史的研究，这是在毛泽东的有关著作启迪下展开的。1938年10月，毛泽东向中国共产党人提出了“学习我们的历史遗产，用马克思主义的方法给以批判的总结”的任务，要求“从孔夫子到孙中山”都加以总结，以“承继这一份珍贵的遗产”。1940年1月，他又在《新民主主义论》中，以“一定的文化是一定社会的政治和经济在观念上的反映”的根本观点，论述了五四前后中国文化革命的历史特点，并将五四以来文化统一战线的发展分为四个时期，作了具体而精辟的论评[2]，这就为开展包括音乐在内的中国新文化史的研究，提供了马克思主义的思想理论武器。对新音乐运动史的研究，分别在以延安为中心的解放区和以重庆为中心的国统区展开。

在解放区，延安鲁迅艺术学院音乐系开设了“新音乐运动史”的课程，并多次进行研讨。从冼星海、吕骥等人发表的有关文章和留下的讲课材料可以看到，他们都试图依据《新民主主义论》的观点，对30年代左翼音乐方面提出的“新音乐运动”重新界说，认为应以是否具有反帝反封建的思想内容和是否符合民族的科学的大众的新文化方向，来区别音乐的新与旧，并按毛泽东对中国新文化历史特点和“四个时期”的论断，对五四前后至30年代新音乐运动的发展，作了初步的分期论述，由此探讨了它的发展规律。此外，马可于1942年发表《陕北土地革命时期的农民歌咏》一文，提出了“土地革命时期的革命小调，实为陕北新音乐运动之萌芽”的论断，也就是把民间音乐在近代的新发展，也划入新音乐的范畴，从而开阔了新音乐运动史研究的视野。实际上，这种将民间音乐研究与新音乐运动史的研究相联系的思路，在冼星海的《民歌与中国新兴音乐》，吕骥的《中国民间音乐研究提纲》等文章中，都已提出并作了具体论评，当时以延安“中国民间音乐研究会”为主采集的大量民

间音乐资料，也为新音乐运动史研究所关注。中国近现代音乐史研究和中国的民族音乐学——民间音乐研究两个都尚在酝酿中的相邻学科，从此在学术工作上形成了贯通与互补的关系。

国统区的新音乐运动史研究，同样是在毛泽东的理论指导下展开的，并直接受到解放区这方面论述的影响。但在国统区的政治环境下，它还同争取现实的新音乐运动的生存权相关联，因此，由李凌、赵讽、陈原等人撰写的论述新音乐运动史的文章，除其内容和观点同冼星海、吕骥等人的论述基本一致外，还对一些被认为是贬斥、否定新音乐运动的言论进行批驳，着力于论证这一运动所以产生的历史合理性。与之相同而侧重于对另一种倾向进行论评的文章，则以贺绿汀的《抗战音乐的历程及音乐的民族形式》和之前发表的《中国音乐界的现状及我们对音乐艺术所应有的认识》、《从“学院派”、古典主义、形式主义谈到目前救亡歌曲》、《新中国音乐启蒙时期歌咏运动》等为代表，都着力于匡正对五四以来新音乐发展和一些重要音乐家的历史评价上存在的某些偏颇狭隘的观点。这就使得新音乐运动史的研究带上了强烈的论战色彩，它固然使这门还未成型的学科具有了与现实的音乐运动密切联系的特点，但也开始了它易受政治思想文化战线和音乐实践与理论方面的波澜左右的命运。

40 年代的新音乐运动史研究，虽然并未形成完整的史稿论著。但对其后中国近现代音乐史研究的影响是相当深刻的，因为它明确了以毛泽东对中国文化与文艺问题的论述为研究的指导思想；它进行了当时条件可能的基本史料汇集，以吕骥所编《新音乐运动论文集》为代表，其中收录的 1936～1948 年间有关新音乐运动的文章，不仅成为其后的重要史料依据，而且在理论观点和历史评价上，也影响及于后来的研究工作；此外，初步进行的新音乐运动史的讲授，使史的研究较早地与音乐教学相结合，这种有利于培植后继学术力量和开阔研究思路的做法，也一直影响到今天。

40年代在战时状态下形成的某些思路、做法和对历史材料的认识，也带来另一种影响。新音乐运动史的研究，一直延续到中华人民共和国成立后的50年代，在理应更注重于长远文化建设的新的条件下，那种着眼于临时政治需要和以应付当前的论战代替深思熟虑的历史研究的做法，被继续沿用。如：为了确立现实的音乐运动中的方向、道路和举什么样的"旗帜"，便把对音乐史上代表人物及其作品与思想的历史评价与之相联系，于是就有了1954年以来对《论音乐的创作与批评》等文章的批判，以及随之展开的"关于发扬五四以来社会主义现实主义音乐传统"的讨论等等。这种中被标榜为"保卫革命音乐传统"的批判与讨论，由于并非是正常的学术研讨与论争，当然只能得到加深矛盾与思想混乱的结果。虽然在1956年全国音乐周前后曾作过调整的努力，吕骥在音协理事扩大会上所作《关于音乐理论批评工作的几个问题》的发言中，就1936年提出的"新音乐运动"，存在着对新音乐的范围理解过窄的偏向作了说明，便是这种努力的表示；但接踵而来的反右运动，又针对一些被错误批判的音乐家，提出了必须进行对五四以来新音乐史的研究，以"保卫革命音乐传统"的问题；一直发展到1958年起对钱仁康《黄自的生活、思想和创作》一文的批判，此类借围攻现实中的某种"错误"言行，以讨伐历史亡灵的做法（或者反过来，借清算历史人物的某种"过失"，以打倒现实中的某些个人），始终未见稍歇。

（三）就是在这样的思想氛围下，1958年开始了较有规模的中国近现代音乐史研究工作。在上海音乐学院和中国音乐研究所，分别成立了两个史稿编写组，经过收集汇编史料、采访前辈音乐家、拟订写作提纲、广泛征求意见和全力奋战赶写等步骤，于中华人民共和国成立十周年的1959年10月前后，完成了《中国现代音乐史》（上海音乐学院编写组）和《中国近现代音乐史纲要》（中国音乐研究所编写组）两部史稿，同时编辑油印了包含1840～1949年间

主要音乐史料的十册约300余万字的《中国近现代音乐史参考资料》;虽然它们都还是未定稿,但终究是以这样的有形成果,宣告了中国近现代音乐史研究作为中国音乐史学一个独立门类的新学科已经诞生。

1958～1959年的工作成果,还体现在初步建立了一支以高等音乐院校的专业教师和科研人员为骨干的基本研究队伍,以及初步确定了中国近现代音乐史研究应当实现的学术目标。后者是以1957年秋全国音协提出的《中国现代音乐史提纲》为依据制定的,也就是由吕骥阐明的"要写出一部真正的人民音乐史"的思想,即:不仅要反映专业音乐家的历史贡献,而且要反映人民群众创造自己音乐文化的历史作用;不仅要反映通常所说的新音乐的发展状况,而且要反映各族人民传统的民族民间音乐在近现代的演变发展状况。1958～1959年撰写的史稿,经60年代初的修订和有关会议的审定,都作为试用教材,分别在上海音乐学院和中央音乐学院投入教学,并都开始酝酿进入交付出版的程序。

本来以上的工作,可以成为本学科的一个开端,但一则由于当时处在所谓"大跃进"的年代,蔓延在思想文化学术界的以违反客观规律的"左"为特征的现象,特别是以直接配合政治斗争为目的的庸俗社会学的指导思想和片面强调政治的统帅作用而忽视史料基础的所谓"以论带史"的研究方法等,不可避免地深深影响到了刚刚起步的中国近现代音乐史研究,使初步写成的史稿带有史料工作粗疏、论述评价偏颇、叙述文笔空泛等种种弊病;尤其是对初次进入这一音乐史学新领域的年青的研究人员,造成了本来先天准备不足而又后天失调的"内伤",其后果是严重的。再则由于"文化大革命"的爆发,打断了正在进行中的对1958～1959年研究工作缺陷的弥补调整和史稿的修订加工,中国近现代音乐史研究这个亟需调养的"不足月婴儿",由此而岌岌可危。

文革十年给这个刚刚出世的羸弱的学科带来的,是尚待修整

的史稿被“彻底批判”和尚未成形的研究队伍被“彻底砸烂”的一场浩劫。但这十年的苦难经历，也使有关的研究者获得了深刻的教训，这就是：从现实的“否定一切、打倒一切”所造成的民族灾难中，懂得了实事求是的辩证唯物主义和历史唯物主义的可贵，从而认清了原来沾染的“左”的学风的真实面目，开始增长起对于历史科学所应有的高度责任感。

（四）十年浩劫的终结，给历尽坎坷曲折的中国近现代音乐史研究带来了生机，从此迈开了它朝着纵深方向开拓前进的步伐。这是以1981年在北京召开的第一次“中国近现代音乐史学术讨论会”为起点，而至今尚方兴未艾的全面发展时期。提交这次会议的汪毓和《中国近现代音乐史》和陈聆群《中国民主革命时期音乐简史》两部史稿，都是已经应用于刚刚恢复的高等音乐院校教学的教材，代表着初步清理过去研究中“左”的流毒所获得的成果。这次会议着重提出了在中国近现代音乐史研究中倡导实事求是的马克思主义学风，并就史的的分期和一些重要史实与音乐家的历史评价，以及史料建设与专题研究等同题展开研讨，还就提请音乐界重视中国近现代音乐史的研究发出呼吁和作具体筹划。此后十数年的发展，大大超出了与会者当时设想，具体来说，已经在课题研究与论著写作、史料建设与汇编出版、学术交流与研究队伍扩展等方面，取得了如下所列一些主要成果：

（1）关于中国近现代音乐史上的音乐家及其作品论著的综述与剖析，在本学科的课题研究中占据首要位置。在这十数年中，以专著和论文的形式发表的这方面论著，已经可以构成几乎涉及到最近一个半世纪中所有已故和健在的知名音乐家的列传与史评系列。一些研究者以可贵的开拓精神和严守真理的学术韧劲，对某些颇有争议或久被忽略的中国近现代音乐家，进行如发掘和展示宝藏一般的钻研论评。其中，已入耄耋之年的老一辈学者廖辅叔所著《萧友梅传》和收录在其文集《乐苑谈往》中的60余篇述及中国近

现代与更长时间中的音乐史事与人物的文章;钱仁康所著《黄自的生活和创作》和收录在其文选中的有关中国近现代音乐的"人物春秋"、"作品解析"、"词、曲考证"、"乐论·乐谱"的文章,是这方面的最具有学术价值和影响力的代表性论著。其他如关于沈心工、李叔同、曾志忞、王光祈、赵元任,刘天华,黎锦晖、聂耳、冼星海、张曙、任光、张寒晖、麦新、马思聪、江文也、陈田鹤、刘雪庵、谭小麟、郑律成、马可、安波、丁善德和贺绿汀、吕骥,乃至李芳园、王露、郑觐文和民间音乐家如华彦钧等,都或已有了传记、传略、评传的专著,或已有了详略深浅不一的专题论文。在最近十数年中,以对音乐家的纪念、庆祝活动进行学术研讨,是开展这方面研究工作的重要方式,由此产生了一批汇编这些研讨成果的文集,如:《纪念聂耳诞辰七十周年文集》、《王光祈研究论文集》、《论聂、冼》、《论郑律成》、《江文也纪念研讨论文集》、《论吕骥的艺术道路》、《黄钟流韵集——纪念王光祈先生》、《丁善德及其音乐作品》、《萧友梅纪念文集》、《论贺绿汀》、《李凌研究文集》、《阿炳论——民间音乐家阿炳研究论文集》、《论星海》和《论马思聪》等等。1994 年出版了 4 卷本《中国近现代音乐家传》(向延生主编),汇集了 339 位音乐家的评传或自传。在此之前,台湾省出版了《中国现代音乐家传略》(颜廷阶编撰),对 225 位音乐家作了传述(部分与前书相重),两书可互为参补。

对于同中国近现代音乐发展密切相关的西方音乐传入和中西音乐交流史的研究,在最近十数年中有了突破性的进展,除产生了一批在史料和论评上有较深开拓的论文外,陶亚兵在廖辅叔教授指导下,于 1992 年完成的博士论文《1919 年以前中西音乐交流史料研究》——1994 年以《中西音乐交流史稿》为题出版,是这一课题具有首创性的成果。1998 年冯文慈教授所著《中外音乐交流史》又告同世,以更久远深广的历史幅度展开论述。两书虽然都不限于近现代时段,后者更广及于中国音乐史上中外音乐交流的全局。但

其论述的归结点都落实到对于中国近现代音乐发展所产生的影响上，无疑都是对于本学科的学术开拓具有重要意义的论著。此外，石磊的《中国近代军歌初探》(1986年)，是关于中国近现代音乐史上军歌发展历程的第一部专著，其中也探讨了日本和欧美的音乐传入，对于中国近代军歌的形成与发展所产生的影响。

在包括近现代时段在内的少数民族音乐史和地方音乐史研究方面，已有了一些相当扎实的论文和专著。前者以已经出版了上册的《中国少数民族音乐史》(袁炳昌、冯光珏主编)为代表，同以往偏重以作形态学的横断面描述不同，此书是从历史学的高度，第一部统览所有少数民族音乐发展状况的著作。后者已有了关于江西中央苏区音乐、新疆近现代音乐，民国时期青海音乐和东北沦陷时期音乐等的史话、简史和历史概况的著述；尤其是台湾师范大学音乐系许常惠教授所著《台湾音乐史(初稿)》。以对台湾"原住民族音乐的风貌"、"汉族民间音乐的渊流"和"西式新音乐的发展"的全面论述，展示了中国一个省区音乐发展历史的全貌，是在地方音乐史方面最为完整的著作。少数民族音乐史和地方音乐史的研究，对于包括中国近现代音乐史在内的中国音乐史学，都具有填补学术研究空白的紧迫意义，已有的进展还只是有了一个开端。

通史性质的论著，往往被视为代表学科整体水平的标志。1984年出版的汪毓和编著《中国近现代音乐史》和于1994年再版的该书修订版，作为适用于高等音乐院校的专业课教材，虽然在完备和详尽的程度上还不是严格意义上的通史著作，但作为第一本正式出版的中国近现代音乐史论著，比较系统地展示了这一时段中国音乐发展的历史进程和对以革命音乐为主流的新音乐作了突出的论述，可以作为本学科研究工作已经达到水准的代表。在此书出版同时和之后，还有一些在高等音乐、艺术、师范院校讲授本课程的教师，各自编写了教材或讲稿，其中，陈聆群于1991年编撰、主讲并由中国教育电视台播出的《中国近代音乐简史》录像教材，是以

声象直观的方式阐述中国近代音乐史的初次尝试；孙继南、周柱铨主编的《中国音乐通史简编》，是对中国音乐史作自古至今贯通论述的师范院校教本；徐士家编著的《中国近现代音乐史纲》，在对史实与作品的详尽分析上，更接近于讲义类论著。从这些各具特色的著作可以看出，编写出与中国近现代音乐发展相称的通史著作，还需要本学科的研究者作更艰苦的努力。

所以还没有编写出完备的中国近现代音乐通史，同这方面的研究工作较长时间止于 1949 年之前时段有关。但自 1984 年在上海举行的“中国近现代音乐史教学经验交流会”倡议开展对新中国成立后的当代音乐史研究以来，这方面的课题研究也迅速得到发展，并先后出版了《中国现代音乐史纲》(汪毓和主编)、《中国当代音乐》(梁茂春著)和《20 世纪中国音乐》(居其宏著)三本各有千秋的著作。1997 年李焕之主编《当代中国音乐》的问世，更以五编三十五章 62 万多字的篇幅，展现了中华人民共和国成立以来近半个世纪中国音乐发展的全景。相信再假以时日，具备应有学术高度的中国近现代音乐史著作终将出现。

在专著和论文之外，以辞书条目释文，对中国近现代音乐的史事、作品、论著和人物作诠解，以《辞海》1979、1989、1999 年版的中国近现代音乐条目释文、《中国大百科全书·音乐舞蹈卷》中国近现代音乐学科条目释文和《中国音乐辞典》近现代部分条目释文为代表，都产生了较大影响。这些释文的作者，大多是本学科的研究工作者和教师，代表着中国近现代音乐史研究既有的学术水平。

(2)为了建立起中国近现代音乐史研究扎实可靠的史料基础，有关的研究者始终在孜孜不倦地进行多方面的工作。但以大多担负着繁重教学任务的教师的力量，只能汇编如《中国近现代音乐史教学参考资料》之类远非完备的作品与论著选辑。尽管如此，通过各方面的支持和协作，最近十数年中还是编成出版了一些中国近现代音乐家的作品、论著和生平史料的全集或选集，如：《聂耳全

集》(两卷)、《冼星海全集》(十卷)、《萧友梅音乐文集》、《萧友梅作品选》、《赵元任音乐作品全集》、《赵元任音乐论文集》、《王光祈文集·音乐卷》、《王光祈音乐论著选集》(三册)、《李叔同——弘一大师歌曲全集》、《弘一大师歌曲集》、《黄自遗作集》(七卷,已出三卷)和《贺绿汀音乐论文集》(两集)与《吕骥文选》(两册)以及《贺绿汀全集》(八卷,已出三卷)等;虽然这样的编集还可举出一些,但以历史研究所要求的收录齐全和编校完善来衡量,当以以上所列为差强人意。

年谱、年表和大事记等的编撰,是汇集整理史料的重要工作,一些研究者在这方面投入了很大力量。其中,戴鹏海为黄自、丁善德、陆华柏和贺绿汀所编年谱,韩立文、毕兴为王光祈所编年谱,张静蔚为马思聪所编年谱。俞玉姿为江文也所编年谱,以及赵新那、黄培云所编《赵元任年谱》等,都是在史料的开掘与校释,阐述的准确与条理方面,做得较为缜密的。孙继南所编《中国近现代音乐教育史纪年》和凌绍生所编《中央苏区音乐活动大事记》,是编得不少的此类著述中较为合用的。自1987年《中国音乐年鉴》编辑出版以来,已形成了持续记载当代中国音乐编年史的系列,为包括中国近现代音乐史学在内的各学科提供了翔实可靠的资料。

对于中国近现代音乐史上一些罕见作品、论著、史料的集录、选辑和编目,本来应该成为本学科史料建设的一项重要工作。在这方面也有如:陈聆群所编《太平天国音乐史料集录》、《新见王光祈音乐论文集录》和关于抗日救亡歌咏运动的报刊资料汇编,张静蔚对1300余首学堂乐歌的编目和汇集编校的《中国近代音乐文选》等并非无用的辑集,但却难以正式推出。由此可见,构筑中国近现代音乐的史料大系,还需要作更长期的艰苦努力。

(3)最近十数年中,同中国近现代音乐史研究相关的学术研究活动频繁举行,标志着本学科正走向兴盛。其中最值得称道的进展,是大陆,港台和海外在这方面的学术交流的开通。除了学术论

著、研究信息和学者讲研等得以互刊互通互访外，1985 年以来在香港连续举行多届的“中国新音乐史研讨会”和一些相关的学术会议，成为来自大陆、港台，海外的学者聚首切磋的场所；刘靖之博士所编《中国新音乐史论集》(四辑，1998 年已修订出版了《中国新音乐史论》上下两集)和《20 世纪国乐思想论集》等，汇集记录了这些研讨活动取得的学术成果；加上台湾与海外这方面的代表性论著(如：许常惠的《中国新音乐史论集》和韩国镛收录在其《自西徂东》等文集中的有关文章)，同大陆学者代表性论著的互通互识等，都对开阔本学科的学术视野和研究天地起了重要作用。

(4)从以上的列举可以看到，通过最近十数年的工作，一支以老一辈的学者如廖辅叔、钱仁康为楷模，以现正担任着本学科主要科研、教学任务的教师为骨干，以由他们指导学成的年青一代学者为后继的中国近现代音乐史研究队伍已经形成。在这方面，高等音乐、艺术、师范院校的音乐史论课教学和研究生培育制度，以及一些不经常的中国音乐史学论文评奖活动，起了重要作用。但以本学科所担负的繁重的学术任务来衡量，如何培植起一支足以在新的世纪里创建更丰厚扎实成果的学术队伍，仍然是一个有待解决的严重问题。

争鸣问题略评

中国近现代音乐史研究作为一门与音乐实践联系特别紧密的历史学科，在对一些重要史实和代表人物的历史评价上，曾经面对过诸多被认为是关系到中国音乐发展方向、道路和以什么样的音乐家为“旗帜”的争议，并且常会形成超出学术研究范围的纷争。自中国进入改革开放的新时期以来，在思想上理论上树立起了以实践为检验真理的唯一标准，这样的争议或纷争，在本学科的研究工作中，已经和正在形成通过对历史真相与实践结果的深入探讨，以求得对于真理的统一认识的风气。这是经过坎坷曲折的发展进程，

在思想上学风上取得的积极成果。

作为一门新兴的学科，关系到学科整体格局和评价准则的更带根本性质的问题，是在对于中国近现代音乐发展的历史分期、历史内容和历史功过的认定等方面，最近十数年中，有关的研究者在实践上理论上进行过反复的探讨和争鸣。

（一）历史分期问题，是指对中国近现代音乐发展起点的认定和进程阶段的划分。这是以何种历史观和研究方法，构筑本学科整体框架的问题。

以毛泽东关于中国近现代社会性质和反帝反封建的民主革命两个阶段的论述为依据，按照中国近现代史研究通行的方法，将中国近现代音乐发展的起点，确定在1840年鸦片战争的爆发，并划分为近代——1840～1918年，现代——1919～1949年和当代——1949年10月迄今三个发展时期；或者按中国历史学界已经达成的共识，将1840～1949年划分为近代，1949年迄今作为现代，从而构成与中国近现代社会发展史、革命史和文化史基本相同的分期框架，是现有多数中国近现代音乐史论著采用的主要模式。这样的分期方法，可以求得与中国近现代史学研究的一致，并且也能体现出中国近现代音乐随着中国社会的变革和革命运动的发展而变革发展的历史特点。

但是，有的研究者指出了它同中国古代音乐史通行按历史朝代分期的论述格局不能衔接的缺陷，尤其是许多从古代延续下来，而在近现代仍在演变进展中的音乐现象，如古典的民间的歌曲、歌舞、说唱、戏曲、器乐和乐律、宫调、谱式、乐器等具有中国特色与悠久传统的内容，在按社会性质与革命运动分期的中国近现代音乐史著作中，不是得不到具有历史连续性的系统阐述，就是完全得不到反映。从而造成了对中国音乐历史发展应该是一个统一整体的断裂。按照这样认识，有的中国近现代音乐史著作采用了以1912～1949年的民国为近代，1949年中华人民共和国成立后为现代的

分期，以与止于1911年清朝终结的古代音乐史相衔接，形成统一按政体与朝代的变迁分期的中国音乐史整体论述框架。这样分期固然有上述优点，但又造成了对于鸦片战争后出现的不同于古代中国的音乐现象，难以作突出反映相完整叙述的问题，特别是中国由闭关自守的封建帝国和自给自足的小农经济为基础的社会，转变为遭受资本主义列强侵略和自然经济解体的半殖民地半封建社会，加上西方文化与音乐的大量传入，对中国人的音乐生活产生了深刻影响，从而开始了由古代音乐向着近现代音乐转型的过程，使中国音乐的历史发展呈现出明显的阶段性，这是同以政体和朝代的变迁分期，不能完全契合的。

有的研究者指出，不论按社会性质变革和革命运动发展分期，还是以政体与朝代变迁分期，都没有反映出音乐自身发展内在规律，而造成了在分期上混同于一般的社会发展史、革命运动史、政体变迁史和其他文化史的结果；他们认为应当以音乐的本体生长发育出真正具有新的时代特征的形态和标志性成果，作为确定中国近现代音乐发展的起始与分期的根据。在1985年中国近现代文学研究提出“20世纪中国文学”的概念启迪下，随之产生了关于“20世纪中国音乐”论述框架的设计，按照这一方案，中国近现代音乐是以19世纪末20世纪初出现的学堂乐歌为开端，而至今犹在发展中的一个尚未走完的成长过程，用方案制订者的形象说法：“20世纪中国音乐”以“从沈心工到谭盾”为研究对象，而以在西方音乐影响下形成的新音乐为论述的中心内容，传统音乐则不属于这一概念的研究范畴。这确实是能够与一般的中国近现代史分期划清界限的设计，在对历史内容的概括和论述上，也容易达到突出属于时代中心的音乐现象。但严格地说，这并不是关于对中国近现代音乐发展历史作完整归纳叙说的方案，而只是与早已提出和为后来的研究者所充实的“中国新音乐史”相仿的新设计。这个方案也没有反映出“20世纪中国音乐”的发展，同以在西方文学影响下

发生文体的变革和开始走向世界的“20世纪中国文学”还有所不同，因为从古代留存下来的中国传统文学的文本，在20世纪其本身不会发生变化，而作为时间的艺术和需要经过二度创作的中国传统音乐，在20世纪却仍在不断地嬗变发展中，并且仍旧在绝大多数中国人的音乐生活中占据着主要的位置，而又同新音乐的形成与发展，有着千丝万缕的深刻联系。因此，即使是作“20世纪中国音乐”的完整叙述，也不可能排除传统音乐在20世纪实际存在着的发展内容和对于新音乐发展的“母体”作用。

以上三种关于中国近现代音乐史分期的观点和方案，都已有了相应的著作和论述；而由于它们都存在着上述各自的不尽完善之处，这方面的争鸣仍在进行中。这样的争鸣将有助于推动本学科的进一步发展，通过不拘守于一说的反复探索和不断实践，终将逐渐达到对中国近现代音乐发展进程和经过阶段更符合于历史实际的认识。

（二）历史内容问题，是指对中国近现代音乐发展包含哪些内容和对它的研究应该涉及到怎样一些音乐范畴的认定，这同样是以什么样的历史观和研究方法，来认识和充实学科内涵的问题。

对此，早在30年代中期出现的萌芽状态的著作中，已经提出了包括“固有的一向留存着音乐”和“现代音乐”或“新音乐”两方面内容的粗略框架；尤其是1958年开始建立独立学科，已初步确立了要写出一部概括各族人民各方面音乐在近现代发展状况的“真正的人民的音乐史”的目标。在这以后产生的几部中国近现代音乐史著作中，都设有论述“传统音乐在近现代的新发展”和“新音乐文化的发展”两方面内容的篇章。由此来看，似乎在认识上实践上都是明确的。

但正如笔者在1963年发表的《中国近现代音乐史研究工作中的若干问题》一文所说：“面对这样宽广的研究范围和众多的研究对象，困难是极大的”。其主要原因在于对如海洋一般深广的各民

族传统音乐在近现代的演变发展状况的反映，在史料的汇集、鉴别、概括和形成同中国近现代音乐发展整体有机联系的论述框架等方面，都存在着短期内难以逾越的障碍，因此，现有史稿在这方面所设篇章，都只能是简略而言的聊备一格，从而引起了这只是“片面的音乐史”的批评。

由此，有的研究者提出，将中国近现代音乐史研究划定在接受了西方文化与音乐的影响而产生的新音乐的范畴，而将传统音乐在近现代的发展，归为相邻学科民族音乐学的研究范畴，这就是，“中国新音乐史”、“20世纪中国音乐”等概念所以提出的原因之一。

这里存在着对“新音乐”的性质及其与传统音乐的关系在认识上的分歧。关于“新音乐”，在中国近现代音乐史上：从曾志忞、萧友梅、王光祈、黄自到吕骥、冼星海、李凌，赵沨等人，都提出过各自的界说，其中，1940年后根据毛泽东的《新民主主义论》而作出的解释，即以具有反帝反封建的思想内容和符合民族的科学的大众的新文化方向为新音乐，已为多数音乐工作者所接受。最近十数年中，“新音乐”又成为一个争鸣的热点，其中，将新音乐归结为即是接受西方音乐的影响，采用西方的音乐体裁、形式、语言、风格和技法写成的中国音乐，中国固有的传统音乐则与之无关的一种解释，常被引为根据。

对此，需要以中国近现代音乐发展的历史实际为依据加以剖析。同中国近现代社会是在世界进入资本主义时代带来的外力冲击下，通过自身独特的机制，由外力变为内力而推动民族与阶级的对抗争斗，从而实现推陈出新的大变革一样，中国音乐便是在这样的社会大变革背景下，由内在独特机制的固有音乐衍变规律，同外来西方文化与音乐的不断冲击两相交融，而开始其推陈出新的向近现代化转型的过程的。这是由分散在广阔农村和旧式城镇自生自灭的音乐流布机制，向着以近现代大都市为音乐的集散、交流、

加工、传播中心的流布机制转型的历史过程；这是由旋律衍变思维为主体和一度创作与二度创作不分的音乐创造机制，向着发展多声性思维和创作与表演分别发展的音乐创造机制转型的历史过程；这是由相对封闭、凝固，因此变容迟缓的音乐运行机制，向着汇入世界音乐发展潮流而变革迅速的开放性运行机制转型的历史过程。虽然由于中国近现代社会发展的不平衡，这样的转型过程，在最先发生近现代化变革的中心城市和地区，同远离政治、经济、文化中心的辽阔内地与广大农村和发展滞后的少数民族地区，其进展先后速迟和达到程度是极其参差不齐的——不平衡性也正是这种转型的一个必有的历史特点；但这样的转型确实存在于中国近现代音乐发展一个半世纪的历史中，而且是其区别于中国古代音乐发展历史的主要标志。从这样的历史实际来考察中国近现代产生的新音乐，便可发现它不仅存在于接受了西方文化与音乐影响的音乐创造中，也存在于传统音乐向近现代化转型的音乐创造中，而且前者的音乐创造，除了在发展初期照搬照套西方音乐的极端例证外，其真正具有中国特色的成熟创造，归根结底都离不开传统音乐的母体，这也是由这150多年中国音乐的发展历史证明了的。鲁迅先生论中国现代木刻艺术曾精辟地指出："采用外国的良规，加以发挥，使我们的作品更加丰满是一条路；采取中国的遗产，融入新机，使将来的作品别开生面，也是一条路。"[3]这两条路也同样显现在中国近现代音乐的发展进程中。因此，只有对这两条路所构成的丰富历史内容作完整的概括，才能体现出中国近现代音乐发展历史的真相和全貌。达到这一点当然是极其困难的，但这是坚持和提升中国近现代音乐史研究学科水准所必须达到的。

（三）历史功过问题，是指对中国近现代音乐发展历史结果的价值衡定。在这方面的争鸣，主要集中在如何看待这150多年中西音乐碰撞交融的历史，对于今天和未来中国音乐的发展带来的影响，关系到对在此历史过程中起主导作用的代表性音乐家是非功

过的根本评价。

这是本学科在历史评价方面的中心问题，曾经有过多次论争。1986 年，在“中青年音乐理论家座谈会”上提出了“严肃反思”、“重新评价”近现代音乐史的问题，有人认为是鸦片战争以来的新的音乐运动“首开‘欧洲中心论’的先河”，从而“导致了中国近现代文化史上最大的战略失误”。随后，更有人把学堂乐歌以来新音乐的发展，一概看作是“欧洲音乐中心论”影响下的产物，从沈心工、曾志忞、李叔同到萧友梅、黄自，都是西方模式养成的音乐家，无一不是“欧洲音乐中心论”的信奉者、“中国音乐落后论”的制造者和“全盘西化论”的推行者，正是由他们以“全盘西化方能救国”的信念办的音乐教育和作歌制曲带来的影响，造成了这一百多年在中西音乐矛盾对抗中“磨合”而生的“远缘混血”，“非中非西”的新音乐，实现了“欧洲音乐中心论”在中国的“全面胜利”，而导致了中国音乐教育“失去母语”，民族音乐面临“断根”，可能“灭亡”的严重局面。

对于此类全盘否定、一笔抹杀的历史评价，已经有人指出：这是不顾“发生在近代史上的西乐东渐，亦是一股不可阻挡的时代潮流”的历史条件，过高估计了“欧洲音乐中心论”对于中国近现代音乐发展的影响，不承认“没有当时的新乐运动，就不可能有今天的中国音乐”的历史事实，对于民族音乐文化前景丧失信心的悲观估量。尤其是冯文慈《中外音乐交流史》，已通过全面展现中外音乐文化交流促进双方音乐发展的历史长河，和对中外音乐交流史上第二次高潮（即从学堂乐歌开始的中国新音乐发展时期）的精辟论述，深入剖析了此种以“文化价值相对论”为依据的评价，在是非功过衡定上的颠倒。

从中国近现代音乐史研究担负的学术使命来说，此类历史评价的提出和被反覆强调，是同对这 150 多年中国音乐的历史还没有得到更全面更深入的研究，存在着许多盲点和空白有关的。

现有的研究还没有揭示出中国近现代音乐是在资产阶级开辟

了世界市场,“使一切国家的生产和消费都成为世界性的了”历史条件下发展起来的,在这样的时代,“过去那种地方的和民族的自给自足和闭关自守状态,被各民族的各方面的互相往来和各方面的互相依赖所代替了。物质的生产是如此,精神的生产也是如此。各民族的精神产品成了公共的财产。民族的片面性和局限性日益成为不可能,于是由许多种民族的和地方的文学形成了一种世界的文学”[4]。用这个观点来看中国近现代音乐的发展历史,便是在音乐方面不断打破“地方的和民族的自给自足和闭关自守状态”,克服“民族的片面性和局限性”,而逐步面向世界走向世界的历史。从古代中国承续下来的传统音乐,在近现代能否生存发展,取决于能否适应这样的时代条件和满足时代提出的要求。接受以西方近现代音乐文化为主的世界音乐发展潮流的影响,创造自己更符合于新的时代要求的音乐文化,便是历史的必然。只能用是适应还是违反、推动还是阻碍这样的中国音乐变革进步的潮流,来衡定所有中国近现代音乐家的历史是非功过。

现有的研究,也还没有充分展示出中国人对待西方音乐,是一个由被动地接纳、被迫地承受到主动地择取的漫长历史过程,中国近现代音乐史是一部不断寻求开发自身音乐传统的伟力,从中西音乐交融中开辟新路的历史。为了创造出既具有民族特色,又体现时代精神的音乐文化,不仅在传统音乐改革变容的主潮中,涌动着从新的时代生活和外来文化音乐中汲取活水的浪花,尤其是站在中国音乐改革发展前列的音乐家,作出了艰巨的努力。是他们随着先进的中国人“向西方国家寻找真理”的潮流出洋,学得了西方音乐,打开了中国人的音乐眼界。是他们借重于西方近现代音乐教育体制,办起了顾及到中国实情,并不断扩展自己民族音乐教学内容的兼收并蓄的中国近现代音乐教育,建立了培植中国新的音乐人才的根基。是他们用从西方学来的音乐科学的方法,对自己民族的音乐传统及其与东西方音乐的关系,展开了音乐史学、比较音乐

学，音乐美学等等广泛的研究，对自身的音乐遗产与现实发展和同世界音乐格局的关系作了初步清理，使音乐科学的各学科在中国有了一个开端。是他们不断洗刷主观的和客观的“欧洲音乐中心论”、“全盘西化论”的影响，也排除封建的复古的保守的阻力，提出了“为中国造一新音乐”、建设“可以代表‘中华民族性’的国乐”、展开“从东西的调和与合作之中打出一条新路来”的国乐改进、建立“足以代表中华民族的特色”的“国民乐派”和创造“民族化的新音乐”等等主张，迈出了振兴中华民族音乐文化以在世界上显示新的辉煌的最初一步。是他们以炽烈的爱国激情、深沉的民族忧患意识和广取博采的创造精神，创作出了诸多能够发出新时代中华民族心声和展现中国人民生活情致的音乐作品，为发展政治与艺术、内容与形式、外来技巧与民族风格尽可能统一的音乐创作，提供了开创性的经验。是他们随着民族解放与人民革命的伟大潮流，把新音乐普及到中国东西南北的辽阔大地，甚至深入到穷乡僻壤的山沟沟土旮旯，并从广大的人民群众中开发民间音乐的宝藏而使之同新的音乐实践相结合，开拓了表现新的群众的时代的更壮阔前景。如果我们的研究工作能够充分地展示这多侧面发展进程的主要趋向和各阶段代表性音乐家的根本建树，必将有助于从历史事实中得出不带片面性的评价结论，从而避免那种只执其一端，以个别代替全局，以发展初期必有的幼稚与失误，否定经过实践得到的提高与匡正，甚至将今天音乐生活中出现的偏差，加罪于不同历史条件下必有的选择等等离失历史真相的是非功过判断。

归根到底，现有的研究还缺乏辩证唯物主义与历史唯物主义的理论深度和思想力量，对于中国近现代音乐史上的重要史实、音乐思潮、代表人物、作品论著，以及发展进程中出现的中与西、新与旧、政治与艺术、内容与形式、继承与借鉴、普及与提高、外来表现方法与民族固有风格和不同倾向音乐家之间的矛盾关系问题，缺乏真实丰富的材料与鞭辟入里的论析相统一的阐述，因此，还不具

备求得对于中国近现代音乐发展历史功过正确评价的充分说服力。这是本学科还处在不成熟阶段的一种表征。

中国近现代音乐史研究跨入到新的世纪，将随着中国社会主义音乐文化建设的发展而发展，成长为中国音乐史学的一门成熟的学科。

它将建立起文、谱、音、像、图、物俱全。鉴别解析缜密，辑录编集有序的中国近现代音乐史料大系，使学科的研究工作获得扎实可靠的基础。

它将展开多方面、多层次、多课题的研究工作，编撰出中国近现代音乐的各种史、论、传、志，在关于中国近现代音乐的各种专题史、乐种史、断代史、地方史、民族史和人物传、音乐志等等一应俱全的基础上，编写出完备、系统、详尽的中国近现代音乐通史。

它将进一步开通与相邻学科研究工作的联系，从各学科的学术成果中获取材料与观点、理论与方法的启迪支持，通过与相邻学科的协作，发展对跨学科边缘课题的研究，以开拓更广阔的学术领域。

它将发展更广泛的学术交流，在学科内外和国内国外建立多方面的学术交往联系，使中国近现代音乐史研究走向世界。

它将通过教育的传媒的各种方式，展开普及中国近现代音乐史知识的多方面工作，发挥其鉴往知今、推动实践的作用，以有助于精神文明建设和提高全民音乐文化素养。

通过以上各方面的工作，将建立起一支学术力量雄厚的中国近现代音乐史研究队伍，它应该是一支具备正确的理论武装，掌握科学的研究方法，有良好的史德、敏锐的史识和端正的学风，学术梯队结构合理的研究队伍，以保证学科的研究工作立于不败之地。

任重而道远，新的世纪在向中国近现代音乐史的研究工作者招手，我们应该坚定发展学科的信心，朝着既定的目标前进。

①毛泽东《中国共产党在民族战争中的地位》,《毛泽东选集》,人民出版社 1967 年 11 月版第 499 页。

②毛泽东《新民主主义论》,《毛泽东选集》,人民出版社 1967 年 11 月版第 655～664 页。

③鲁迅《〈木刻纪程〉小引》,《鲁迅全集》第 6 卷 47～49 页,人民文学出版社 1981 年版。

①马克思恩格斯《共产党宣言》,《马克思恩格斯选集》第一卷第 242～243 页(人民出版社 1966 年 3 月)。关于这句话中"文学"(Literatur)一词,译者注称:是指科学、艺术、哲学等等方面的书面著作。

主要参考文目:

聆群《中国近现代音乐史研究工作中的若干问题》,《音乐论丛》第二辑第 21～31 页,音乐出版社 1963 年 1 月。

陈聆群《反思求索　再事开拓——对中国近现代音乐史研究的回顾与展望》,《中国音乐学》创刊号第 7～14 页,文化艺术出版社 1985 年 12 月。

中国艺术研究院音乐研究所编《中国音乐年鉴》1987 年起各卷关于中国近现代音乐史研究述评部分。

李焕之主编《当代中国音乐》第四编第二十二章"中国近现代音乐史研究",当代中国出版社 1997 年第 1 版第 490～504 页。

原载《音乐艺术》1999 年第 3 期

寻找音乐的上海

陈 钢

历史是飞驰的箭。它在一刹间就将20世纪穿射到21世纪。

历史是沉默的金。它默默地细诉着过去。也默默地关注着当今。它无视人们对它的无视，也审视着人们对它的审视。它拒绝时尚画匠任意染色，无情地冲刷尽那些曾经喧哗滚腾的泥石巨流，它——道是无情又有情！它默默地将那些流金岁月镌刻在历史的丰碑上，深深地埋植在人们的心坎里……

历史正将它的聚焦转向中国，转向上海。它将降大任于这座她所钟爱的城市，赐予它空前的机缘与无穷的活力；使上海变得更高更大更美丽，让昔日的"东方巴黎"重放光焰！

全世界都在关怀上海，注视上海，寻找上海……

人们在急切地重铸老上海的"物质外壳"——"新天地"、"百乐门"，一个个先后成为上海的新景点；人们也在开始潜心挖掘老上海的"精神内核"——海派文化。厚重详实的《上海文化通史》、见地独特精到的《上海摩登——一种新都市文化在中国1930—1945》和荟萃都市风情的《上海味道》等一大批研究上海文化遗产的专著纷纷问世，使"海派文化"重新成为热点，成为解读"现代性"的共通背景——都市文化的"中国版"的一把"钥匙"。（注：早在1953年，

罗兹·墨菲就将其研究上海的专著题名为《上海——现代中国的钥匙》。)

在众多著作中,令我思索多多的是两篇上海作家写的文章——王安亿的《寻找上海》和吴亮的《没有音乐的城市》。

王安忆身在上海还在寻找上海。她在寻找什么呢?

她说她也在"寻根"。她认认真真地从上海开埠前绘制的《丹凤楼胜景图》到昔时的"脸型、口音、气味",一直寻找到今天的上海。可是,最后却笔锋一转说:"回过头来,又发现上海也不在这城市里"。

我的脑海中顿时浮现出一句上海老歌的歌词:"月亮在哪里?月亮在哪厢?……"上海不是明明在我们的身边,在我们栖息的地方吗?为什么似乎上海不在上海呢?……

再看下去,才读懂了这位敏感女性所寻找的"所指"。她嫌弃的是当今某些新景观"过于光鲜,有一些粗糙的毛边,栽齐了,一些杂芜的枝节,修平了";而寻找的则是那些由"粗糙的毛边"和"杂芜的枝节"等细节组成的上海的"原生态"和无法再生的文化印迹;就像诗人们期望透过浓密的梧桐树来遥感当年普希金铜像周边的浪漫气味一样。

至于吴亮的那篇《没有音乐的城市》,可能使人感到唐突和刺耳。他直通通地说道:"上海没有音乐。上海有音乐会、有音乐厅、有唱片公司、有歌唱家、有音乐制作人、有报纸音乐专版、有乐评人,但是上海没有音乐。"因为"上海没有它的音乐形象,和音乐代言人,上海只有音乐的过客。"

我的脑海中又浮现出那句歌词:"月亮在哪里?月亮在哪厢?……"

吴亮之说是否准确,可以七议八论,但至少也是一种"警言"。或者说,他和王安忆的文章中所散发出的是一种对文化失落的忧患和喟叹,但更是表现了人们对寻找上海文化源泉与文化底蕴,寻

找现代城市的文化形象和文化代古人的强烈需求！

上海当然就在上海——我们头顶上海的天，脚踩上海的地，喝的是黄浦江水，吃的是松江大米；我们每一个上海人正在为上海的今天，为上海的摩天大楼、跨江大桥感到无比自豪！但是，上海又是历史的上海，上海更是开中国现代化之先河的百年杰作。上海在20世纪30到40年代文化鼎盛期所创造的“海派文化”是一笔无比珍贵的财富，它所具有的独特的魅力和现代化元素是我们创造新的上海城市文化的基石与可资继承、借鉴与发扬的一个“镜像”。我们万万不能将之束之高阁，更不能弃之于市，因为，历史的失落和文化的失落就是一个城市——特别是现代化国际城市的失落！

上海当然有自己的“音乐形象”和“音乐代言人”。诚然，在文化尚未能与经济同步起飞的“转型期”的今天，伊人暂且难以寻觅。但是，在“海派文化”丰沃土壤上重新接枝发芽的未来的新上海文化中，一定会出现新的“音乐形象”和“音乐代言人”的！因为，上海不是香港，不是当年的“文化沙漠”。上海曾经展示出自身的辉煌，也出现过它的“音乐形象”和“音乐代言人”，那就是以现代城市文化作为内核的“海派文化”及其重要分支——上海老歌。

说是“老歌”，是因为它老是不老，老是老不了！它像一只翩翩起舞的彩蝶——飞呀飞，飞呀飞，飞到东，飞到西，飞遍神州大地，飞遍天涯海角；带着海上风雨和都会风情，飞进一代又一代人的心坎里……

说是“上海老歌”，是因为它是上海的“名牌特产”。非上海不可能有其曲，非上海也不可能有其孕育、培植和绽开这些海上奇葩的空气、土壤和肥料。上海是“老歌”的母亲，“老歌”也是上海——当年茅盾在小说(《子夜》)中惊呼的以“Light，Heat，Power”(光、热、力)三个词为其标志的现代国际大都会的一个会唱歌的婴儿！

海纳百川——这就是海派文化的精髓，也是上海老歌的特色。上海老歌中有委婉动听的江南小调、有激越高昂的救亡歌曲，还有

典雅细腻的艺术歌曲。但数量最多、影响最大、流传最久的则是诞生于1898—1949年的上海现代文化“兴盛期”(注:按《上海文化通史》之说划分)的流行歌曲,特别是40年代出现的一批作品,它进一步从农业文化的母体中脱胎而出,创造了以“近代工业文明为价值取向,并以现代化物质文明为其载体”(见《上海文化通史》)的城市歌曲。这些歌曲生动鲜活地表现了现代人的生态、心态和动态,从而使它们不翼而飞地融人国际流行文化的舞台,其中最具代表性的两首作品就是陈歌辛的《玫瑰玫瑰我爱你》和黎锦光的《夜来香》。

《玫瑰玫瑰我爱你》是陈歌辛40年代时的代表作。它的旋律奔放、节奏明快,巧妙地将典型的中国民族音调与跃动的现代城市节奏相融合——特别是在50年代被译成英语传人美国,并由弗兰克·莱恩(Frank Laine)加以爵士化的演绎后,使之更为国际化,从而荣登美国1951年流行音乐排行榜榜首。以后,英国的“King's Singers”六重唱团又将它改编成一首抒情和谐的男声重唱,在全球流行。黎锦光的《夜来香》旋律潇洒自若,节奏富于弹性(用了“伦巴舞步”的节奏),它风行于东南亚,在海内外竟有八十来种版本之多。此外,他们所创作的《夜上海》和《香格里拉》等名曲,也早已成为老上海的“音乐形象”。这些歌曲生命力之强、辐射力之广和内涵与外延之深远,实在是一个不得不为之面对与不可不为之深思的课题。

流行音乐是一种国际化的强势文化,它可以借助它的运行机制和流行模式席卷全球,吞没弱势群体或使其成为附庸。而上海当时的流行音乐之所以能够特立独行,卓而不群,首先是因为它有丰沃厚实的本土文化作为基石与屏障(如30年代流行的电影插曲《四季歌》、《天涯歌女》等均源自江南民歌),同时,因为30年代的上海,已经是一个和世界最先进的都市同步的国际大都会。它有海的容量、海的胸怀,所以能汇集百川,吞吐自若。加上上海人是“传统的中国人加上近代高压生活的磨练。新旧文化种种畸形产物的

交流，结果也许是不甚健康的，但是这里有一种奇异的智慧。”（张爱玲文）上海当年的流行音乐就是这种“奇异的智慧”的结晶与化身。它们不但不被世界的强势流行文化所同化，反而将古代的江南文化与西方的现代城市文明相融并在将各种异质文化加以稀释后汲纳其现代元素，融入自度之“时代曲”中，使其成为具有中国特色的流行音乐。

上海老歌之所以不老的另一个原因就是它在情趣上的“雅俗共赏”。那些老歌大多可谓是文人谱写的“市民音乐”——文人与市民在这里结双成对，相得益彰。作为“传者”的文人不是躲在象牙塔中的“人上人”（如当时在音乐学院攻读的贺绿汀、刘雪庵等都写过“时代曲”），而作为“受众”的市民整体文化素质也比较高（张爱玲就总是以上海小市民自许）——瞧！那些当年的上海“老克勒”，他们举止文雅，穿着得体；既不狼吼，又不猫腻；既有档次，又有品味。就是因为有了这样的“对子”，才能“二人转”，才能使上海的流行音乐又雅又俗，有品有味——那些经典美歌的歌词意韵深长，琅琅上口，而音乐则是好听好唱，曲曲难忘！真可谓是艺术的流行歌曲和流行的艺术歌曲！

上海老歌是历史的结晶，历史的宠儿，也是历史留给上海的一份瑰宝！

历史在寻找上海，上海也在寻找历史。在历史的隧道中，每个人都是匆匆的过客；但是，每个人都必须在走完这条隧道前交出一份答卷——你如何解读历史长卷中的章章节节，你又如何在历史迢远的路途上留下了什么可圈可点的印记?！我们只是历史的记录者，只想将历史留给上海；将曾被长期被弃置于被遗忘的角落中的传世美歌记录之、珍藏之；至于对这些流传了半个多世纪的歌曲的评价，历史本身已经作了最好的回答！

这是我给历史的一份答卷。

原载《文汇报》2002 年 4 月 16 日

天地存肝胆　江山阅鬓华

——贺绿汀的生平和创作

倪瑞霖

20世纪还有5年半的时间就要走完它的全程。在这前一个世纪的大幕即将落下，后一个世纪的曙光已在向我们贴近的时刻，回眸20世纪中国音乐所走过的既坎坷曲折，又步步突前；既雨骤风狂，又喜报频传的悲壮历程，我们怎能不追昔而抚今，为它之能有今日的辉煌而兴奋激动，为它之将有明日的壮丽而击节放歌！而当我们把视线进一步投向那些播火者、开拓者、耕耘者、先驱者的时候，我们更不会忘了把一份深深的敬意捧献给在这一进程、这一群体中处处都挺身走在前列的我国老一辈著名作曲家、音乐理论家、音乐教育家贺绿汀同志。是他，从我国现代音乐发展的早期起，即以《牧童短笛》、《摇篮曲》、《晚会》(原名《闹新年》)等富于民族独创性的佳构力作，丰富了我国现代音乐的库藏；是他，以艺术家的敏感和共产党人的高度社会责任感，不顾一切阻力和来自同志营垒的误解，一次次地剖析，指出了我国音乐文化建设进程中所面临和存在的问题，在继承与借鉴、生活与技巧、内容与形式、音乐的创作与批评、音乐工作者的专业修养与一般文化水平等方面，奉献出了闪耀着他真知灼见的耿耿直言40余万字；是他，继筚路蓝缕的萧友梅、黄自之后，全身心地投入与关注在社会主义沃土上得到空前

发展的上海音乐学院的建设与提高，直到今天仍未停止他的操劳；是他，70余年如一日，坚持追寻，探究真理，高扬它的旗帜，纵然是逆风恶浪铺天盖地逼压而来，始终无私无畏，不屈不挠，表现出可贵的革命正气和顽强斗志，为我们树立了文品、人品的榜样。

一

1903年7月20日，在湖南邵阳（今邵东）东乡马王塘一户农民兼商人的家中，诞生了日后成为我国20世纪最重要音乐家之一的贺绿汀。6岁起入乡村私塾启蒙3年。9岁进循程学校始读小学。高小毕业后，先在甲种工业学校学习机械制图，后入县立中学继续其险遭中辍的学业，直到1921年取得四年制中学毕业文凭为止。嗣后，因家庭经济困难，贺绿汀这位刚刚从中学毕业的学生就步入了小学教员的行列，成了东乡仙槎小学的音乐、图画、语文、体操教师。但继续升学的愿望并没有因此而在他的心中泯灭。当1923年长沙岳云学校开风气之先设立了二年制的艺术专修科后，他便立即前往报名，并以第一名的成绩进入该校。当时的岳云学校办学上相当“开放”，许多教师都是从文化上走在全国前面的上海请来的（如赵景深、邱望湘、郑其年、陈啸空、莫运选、叶鼎洛等）。这些受过新文化洗礼的老师，打开了生长于斯的一拨子莘莘学子的眼界，使他们懂得了艺术与社会，与人生都有着密切的关系，只有锲而不舍地刻苦钻研才能深入它的堂奥；绘画、作曲不是兴之所至的随便涂抹，必须遵循，合乎一定的规律和法则。这一切，无疑都是洒向这位山乡农家弟子干涸心田的及时雨。

1925年毕业时，他因学业成绩优异而被留校担任音乐教师。这时的他，不但能奏二胡，三弦、笛子、琵琶等民族乐器，而且还初涉了钢琴、小提琴，并对京剧和某些传统器乐曲有着较深的了解和钻研。正当艺术之门向他进一步敞开的时候，大革命的浪潮却更有力地把这位《新青年》和《通俗资本论》的热心读者吸引到了如火如

荼的群众斗争中去。他不但由此而于1926年夏辞去了岳云学校的教职回到邵阳，而且在震惊全国的“万县惨案”后义无反顾地挺身而出，亲自带领30名工友放火焚烧了邵阳英国福记煤油公司的储油库。持续七天七夜的大火熄灭不久，贺绿汀在邵阳城西一所小屋的楼上宣誓加入了中国共产党。接着，他担任了泥瓦工人的党支部书记、邵阳市总工会的代理宣传部长。第二年开初，他又在家乡参加了轰轰烈烈的湖南农民运动，直到1927年5月反动军阀许克祥发动“马日事变”后，由于党组织遭到破坏，国民党要去抓他，才被迫转移到武汉，后来又到广州，在广州，他随在第四军教导团任职的三哥贺培真参加了“广州起义”。起义失败以后，又跟随新组织的红四师向东挺进到了海丰。当时的海丰，在澎湃同志广东省委东江特委的领导下，农民运动热火朝天。被分配在特委宣传部当宣传干事的贺绿汀，目睹群众干柴烈火般的革命热情，不禁“情动于中而形于声”，写成了我国工农革命音乐萌芽时期的第一首革命战歌《暴动歌》：

兵工农，兵工农，起来大暴动！

打土豪，分田地，革命大成功！

国民党反动势力向东江地区猛烈反扑时，党组织给贺绿汀作出了“转移疏散到上海”的安排。可是当他取道香港风尘仆仆抵达上海后，上海却没有给他以安身立命的一席之地。一是几经努力，组织关系始终没法接上；二是囊中空空，生活难以为计。为此，只得离沪去宁，投奔他的同龄侄子贺涤心。他侄子将他安顿在信府河玄帝庙。无巧不成书的是当国民党前来抓捕一名邵阳国民党左派人物贺民范时，竟把贺绿也捎带上了。贺绿汀把党组织关系的介绍信吞到了肚里以后，与敌人周旋和较量了起来。他拒不承认自己是共产党。国民党特种刑事法庭奈何他不得，只好抓住有案可查的他曾经担任过邵阳总工会代理宣传部长的事实，以“加入与三民主义不相容之主义的团体”的罪名，判他徒刑11个月。由于宣判之日他已

被关押一年又九月有余，按当时两天折一天计算，13 天之后他就走出了牢门。

出狱后，又是靠了贺涤心的资助，贺绿汀再次来到上海，并在度过了一段在私立小学教书和勤奋复习和声、苦练钢琴的清苦日子后，于 1931 年春考入上海国立音乐专科学校，成为和声、钢琴两门课程的选科生。“一·二八”淞沪战争爆发后，音专被迫停课。趁此间隙，贺绿汀去武昌艺专教了一阵子书，又于 8 月回邵阳举行了与音专同学姜瑞芝的婚礼。1933 年秋，上海的局势恢复平静后，他随黄自先生学习作曲的课业才得顺利继续下去。

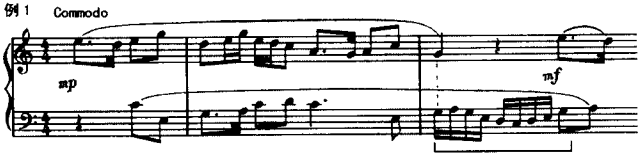
二

在当时中国最高水平的音乐学府——上海国立音专勤奋学习的那些岁月，对贺绿汀来说无疑是继岳云学校之后音乐业务和文化、艺术修养上更高层次的一次飞跃和升华。从美国奥柏林大学、耶鲁大学音乐学院学成归国的理论作曲导师黄自，系统、全面地教给了他当时与国际接轨的和声、对位、曲体、配器等专业作曲技术理论。同时，又通过音乐史和音乐领略法等课程，使他得到了历史和美学的滋养。而国际一流水平的钢琴家鲍里斯·查哈罗夫为他所上的钢琴副科，也使他获益匪浅。因而当他牛刀小试，以自己所学到的技法写出了《离思》、《恋歌》、《渔父》等独唱、合唱曲后，能百尺竿头，更进一步，在 1934 年俄国著名作曲家、钢琴家齐尔品来沪举办的“征求有中国风味的钢琴曲”比赛中脱颖而出，以《牧童短笛》荣膺头奖，以《摇篮曲》获得名誉二奖。

时隔 60 年整，这两首钢琴曲的艺术魅力丝毫不减当年，特别是《牧童短笛》，当时《新晚报》上的一段话：“最重要最值得纪念的，是他打通了中国音调与西洋乐理的界限，他那作品的成功是鼓励了我们为复兴改造中国音乐而研究西洋乐理的技术，给与一般绝端保守古乐者和主张完全欧化者以同样的警醒”，确是非常热情但

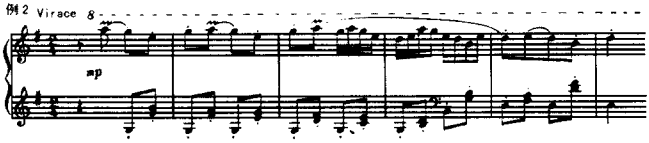
又十分中肯地道出了这一作品的价值、影响和意义。

在《牧童短笛》中，作者“打通中国音调与西洋乐理的界限”的地方相当多。从乐曲的一开始就可以看到他在复调写法上的求索创新：对比复调、支声复调兼而用之，并在声部结合上吸取民间音乐的成功经验。

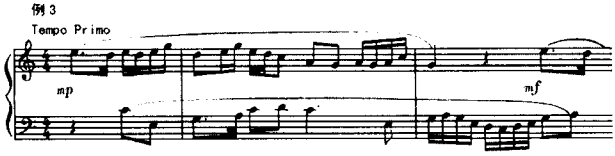


例中，上声部活跃、跑动时，下声部以对比式复调相伴衬；当上声部出现间歇或停顿时，下声部即“咬”着上声部的结尾音顺势跑动。后面这种做法，颇像江南丝竹中的“嵌档”。

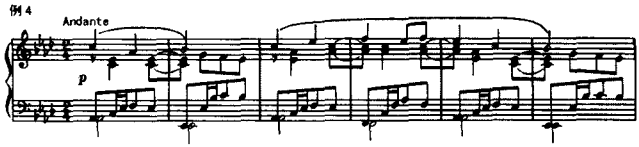
B段换为主调的写法。音乐始于与A段C徵同名的C大调。右手是神采飞扬的五声音阶的曲调；左手是右手的伴奏，由低声部的G长音、中间声部三度音程的平行级进下行及搏动、跳跃的节奏型构成。出于音乐情绪发展的需要，有两次五度关系的移调(C—D—A)，到情酣意畅后再由A转回到G。



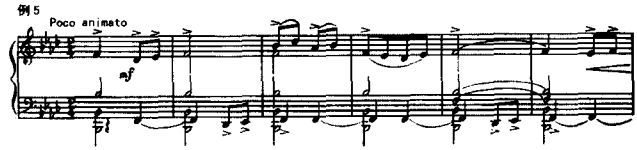
A段再现时，不是简单的“旧调重弹”，而是采用了我国民间器乐演奏中常见的“加花”手法，赋予旋律以新的意趣。



《摇篮曲》显然有外来的影响，但精神和气质上完全是东方的、中国的。它的旋律宛似民歌而并非哪首民歌的套用或照搬，一字一句都是熟谙民族音乐语言的作者的创造。在和声、复调的运用上，作曲家也注意和考虑到了民族风格的问题，并作了一定的尝试和摸索。例如在 A 段中，贺绿汀就将位于主旋律下方、对主旋律进行烘托的 3 个声部层次：右手上的切分和弦、左手上的低音长音和分解和弦，统统赋之以五声性的特点，并使它们的节奏各有个性，出现的时间有先有后：



B 段中的“动机式模仿”由于是以“对答呼应”（“联接”）而不是“紧接”的方式出现，使人更多联想到的是：“应对”、“唱和”抑或“回声”的情态或意韵。



《牧童短笛》获奖后，贺绿汀的著名度提高了，长期来经济拮据的窘况也有了一定程度的缓解。当时有这样几件喜事几乎同时涌到他的面前：

因《牧童短笛》荣登榜首而得到一百大洋的奖金；

在萧友梅校长的提议下国立音专通过了给他以公费待遇的决定；

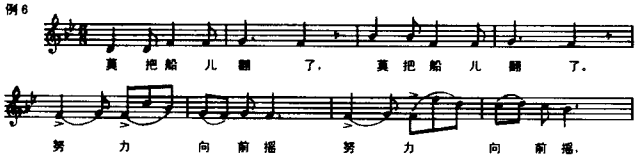
商务印书馆在拖了几年后答应马上发排他的译著《和声学原理与实用》（[英]普劳特著）；

百代公司决定尽快灌制和出版《牧童短笛》的唱片；

……

而由于同聂耳的交往和通过聂耳的介绍，贺绿汀进入了电影界，担任明星影片公司作曲股股长。从此，在他的创作生涯中便有了一段电影音乐的旺盛期。从1935年春为影片《风云儿女》谱写音乐开始，紧接着又与黄自、赵元任一起为袁牧之编导的我国第一部音乐喜剧片《都市风光》和沈西苓编导的故事片《乡愁》、《船家女》创作配乐。后者中的主题歌《摇船歌》1956年曾收入他自编的《贺绿汀歌曲集》，这首歌在写法上虽借鉴了西洋的"船歌"(复拍子，旋律富歌唱性，节奏律动感强等)，有外来的风格影响，但人们仍然可以从它那五声性的旋律和具有前冲力的节奏中，感觉到这是位中国的船家女在咏唱。

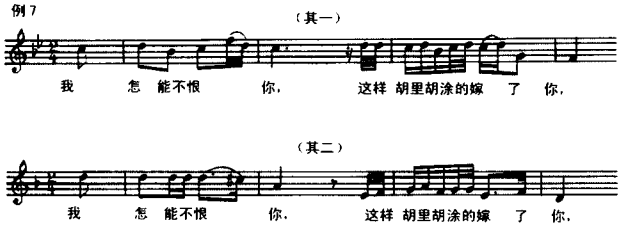
例6



此后，他又陆续完成了《狂欢之夜》(史东山编剧)、《生死同心》(阳翰笙编剧)、《清明时节》(欧阳予倩编剧)、《压岁钱》(夏衍编剧)、《十字街头》(沈西苓编剧)、《马路天使》(袁牧之编剧)、《古塔奇案》王铭勋编剧)等影片和话剧《复活》(田汉编剧)、《武则天》(宋之的编剧)的配乐。同时，又在1935年"一二·九"爱国学生运动的推动下，参加了音乐界的抗日统一战线组织的"词曲作者联谊会"，并创作了救亡歌曲《心头恨》、《谁说我们年纪小》等。其中，《十字街头》的插曲《春天里》(关露词，贺绿汀改编)、《马路天使》的插曲《四季歌》、《天涯歌女》、《古塔奇案》的插曲《秋水伊人》等，从不同的侧面反映了身处社会低层的小市民的痛苦、烦恼和挣扎。《春天里》歌词中的那种幽默、自嘲和不失希望、憧憬的乐观精神，贺绿汀不但

通过特色鲜明的音调、节奏对之作了生动的描绘，而且还发挥衬字的表情作用予以烘染。《四季歌》和《天涯歌女》则甩开“托腔色调”的一般化做法，用两声部的复调织体扩展其艺术表现力。《秋水伊人》由于在影片中必须是首女声独唱的缠绵悱恻的思念之曲，因而除了注意旋律的感情含金量外，又通过富于特性的音进行——徵调式三音的级进下行，增强其空茫、寥寂、失落的悲凉气氛，这一手法在他同期所作的女高音独唱曲《神女》中也可见到。话剧《复活》的插曲《怨别离》，他先谱了一首中国风味的，后又根据作者田汉的意见谱了一首俄罗斯风味的。捧读这两个稿本，可以看到他是怎样驾驭不同的音乐风格和细致地处理语言的。

例7



通过为电影、话剧配乐，贺绿汀在管弦乐创作上积累起了不少经验，也收获了一批曲目，如由话剧《武则天》中的《佛曲》改编而成的《序曲》、影片《都市风光》中的《夜曲》、根据影片《春到人间》中的一首木管二重奏加工完成的管弦乐《荒村夜笛》以及影片《马路天使》中的器乐段《大世界》等。

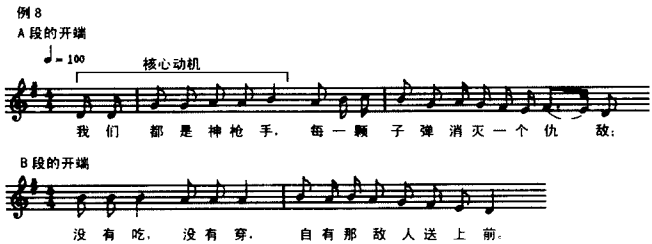
三

抗日战争爆发后，贺绿汀立即参加了上海文化界救亡演剧一队，于8月21日离沪西行，辗转南京、武汉、开封、郑州、洛阳、陕州、西安等地宣传抗日。一路上，亲眼目睹了数不清的中国人民受苦受难的情景。那衣不蔽体，食不果腹的逃难的人群，那大敌当前

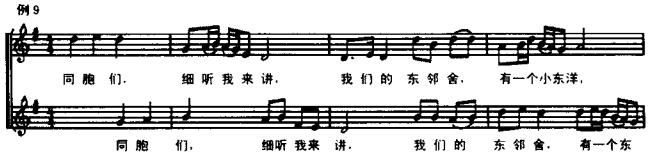
而仍不怒，不争的一部分人的麻木状态，使他更清楚地意识到了肩上所担负的责任。于是，他更坚决、更响亮地发出了他的呐喊。他不但号召与自己血肉相连的同胞拿起刀枪走上杀敌的战场(《上战场》，原名《干一场》)，而且还用日语歌词的《日本的兄弟》向日本侵略军中有良知、有人性的士兵们喊话，要他们放下手中的杀人武器，制止这场战争。

1937 年 11 月演剧一队由潼关过黄河经风陵渡到晋南重镇临汾演出后，曾在临汾城西八里地的刘庄八路军办事处休整，办事处主任彭雪枫既热情接待了这批有觉悟的文化人，又向他们宣传，讲解游击战的战略、战术思想，甚至还组织他们到从敌人手里缴获的武器所装备起来的炮兵团访问。全新的火热斗争生活，点燃起了他的创作热情，使他在熬过了约一个月的寝食不安的日子后，完成了以全队名义敬献给八路军全体将士的《游击队歌》。1938 年初，在山西洪洞县高庄八路军高级将领会议的晚会上，朱德、刘伯承、贺龙、任弼时等同志聆听了这首歌的第一次演出后，一致称赞这首歌写得好！

《游击队歌》的成功，使人可以从各个不同的角度去阐发它的成功之道，但有一点是很清楚的，它的成功绝不仅仅因为有良好的创作愿望及题材为当时所急需，而是由于它确确实实做到了革命的政治内容和完美的艺术形式相统一。此歌的词、曲是同时产生的，词、曲都非常精彩。从歌词看，它语言生动、节奏铿锵，通篇没有一个可有可无的字，头既开得点题、形象，尾也收得干脆、有力。而音乐上，它那鼓点似的节奏、明朗上口的音调、变化有致的字音安排、带再现的单二部曲式结构($A[a+a^1]$，$+B[b+a^1]$)以及 6 次出现的性格鲜明的“核心动机”等，反映出作者的艺术匠心。在受到人民群众半个多世纪经久不息的欢迎后，《游击队歌》早已与贺绿汀的名字连在一起。时间是艺术作品的试金石，《游击队歌》无疑是我国近现代音乐史上的不朽名作之一。



1938年春，贺绿汀从晋南西折到武功，投宿在西北农学院他三哥贺培真处，并在那里写出了他的另一首著名抗战歌曲《保家乡》。这首歌原先只有一个声部，它下面的那个用自由模仿手法写成的声部是作者后来添加的，用这样的办法来丰富、扩展一首民歌风格的单声部歌曲的艺术表现力，贺绿汀是首创者之一。

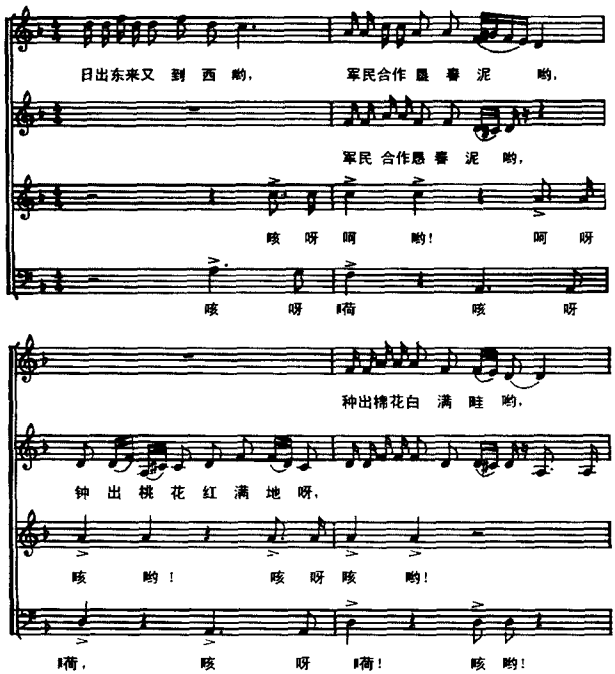


1938年5月贺绿汀到达武汉，入政治部第三厅中国电影制片厂任“中国合唱团”总干事。3月随厂内迁重庆后，作为文化界的名人，经常得到中共代表团周恩来同志的关心和帮助。翌年，转“中央广播电台”音乐组任职。当陶行知先生的“育才学校”在重庆远郊的乡间古庙里创立后，他便立即脱离电台而应聘担任了该校的音乐组主任。

在武汉和重庆期间，他曾为中国电影制片厂所摄制的《中华儿女》(沈西苓编剧)、《胜利进行曲》(田汉编剧)、《青年中国》(阳翰笙编剧)等影片谱写音乐。在这当中，影片《胜利进行曲》的插曲《垦春泥》是他这一时期最成功的作品之一。这一无伴奏的混声四部合唱曲，表现的是地处湘北的抗日军民并肩春垦的劳动场面和团结抗日的必胜信心。为了体现地方特色、“描绘”好这动态的集体“画

面”，作曲家采用了湖南花鼓调的调式，吸收了民间歌曲中劳动号子的因素，加上风格清新的动听旋律，脱胎于歌词语言韵律的主题节奏型，由主题节奏型的连贯发展构成的二段式结构以及有意识地多用三度关系的和声进行等，使这首乐曲当之无愧地成为我国早期无伴奏合唱曲中的经典曲目之一。下例是它的1～4小节。

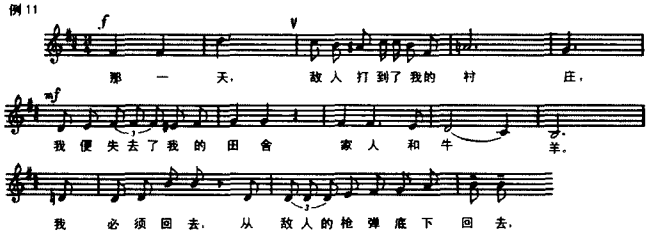
例10



在重庆，贺绿汀还创作完成了他的艺术歌曲杰作《嘉陵江上》、扬琴伴奏的笛子独奏曲《幽思》（后改成钢琴伴奏的长笛曲）、管弦乐《晚会》（据1934年所作的钢琴曲《闹新年》改编）、钢琴曲《二部创意曲》（后更名为《小曲》等）。《嘉陵江上》的歌词一唱三叹、很有激情，那失去田舍、家人的悲愤，那江边月夜形单影只的踯躅，那誓

死要打回老家去的壮烈情怀，贺绿汀对之都曾有过直接或间接的体会。但怎么用音符来将这句子长短不一的散文化诗歌铺缀成曲呢？他尝试了一个又一个的方案，进行了一次又一次的自我否定，最后终于从对歌词一遍遍的朗诵中找到与之相契合的音调，从对西洋歌剧朗诵调和咏叹调的借鉴镜中获得梳顺乐思，构妥全曲的钥匙。

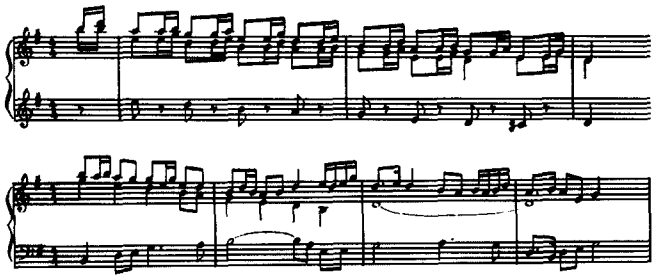
例 11



管弦乐《晚会》是与《嘉陵江上》在同一场音乐会中首次演出的作品，这是首热闹、欢快的乐队小品，其节奏很有民族特点，与民间打击乐有一定的联系（1934 年齐尔品就注意到了原作中的这一特点）。曲中，大量应用了八度、五度、四度、三度的平行进行，又不时以从主要旋律中分化出分支旋律来的办法，形成此曲独特的复调效果。法国大雕塑家罗丹说过："艺术就是要去掉不必要的东西"，《晚会》确有以少总多的特点。

例 12

Allegretto Con Siocso



1941 年 1 月“皖南事变”后，国民党反动派进一步收紧了它的迫害之网，贺绿汀决定离开这令人窒息的社会环境到延安去。在重庆八路军办事处和周恩来同志的安排下，他的妻子、女儿可以化装成八路军的家属先走，他本人则必须绕个大弯，走由重庆到湛江，经香港、上海，从苏北敌后抗日根据地转往延安的路线。

四

三个多月后的 5 月 13 日，贺绿汀从上海乘小火轮抵达苏北盐城，当晚，他就在新四军军部见到了代军长陈毅和刘少奇同志。鉴于当时日寇的“扫荡”正紧，敌人的封锁线很难通过，贺绿汀暂被留在新四军鲁艺工作团及音乐训练班工作。他把自己的创作经验通过深入浅出的讲解、联系实例的分析，一一传授给求知若渴的学员们。有时，他也会拿出小提琴来拉上一段，再结合着说一说乐理上的问题。知识的传授当然不能全仰仗了这种方式，因而他还一字一句地编写过《和声学初步》的教材，并为了讲解合唱写作技法、提高学员们的演唱水平而创作了一首大型合唱曲《一九四二年前奏曲》(后更名为《新世纪的前奏》)。在这首乐曲中，灵活运用了和声、复调两种织体写法，有多种人声音色的穿插、对比(混声四部、女声三部、男声四部、男声的朗诵体独唱)，有和声及调性的丰富变化，有由 4 个大段落组成的严密结构。

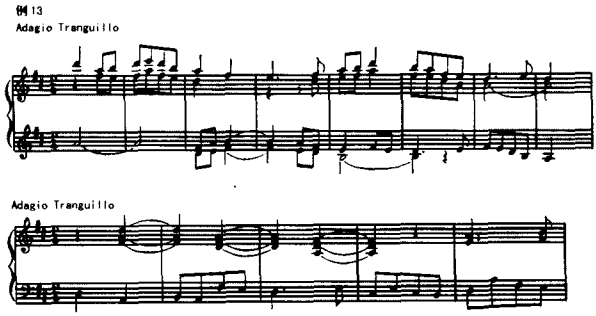
应该说，这是一部思想内容进步健康、合唱手法丰富多采、在当时达到了较高艺术水平的合唱作品。遗憾的是由于此曲较多吸取了欧洲古典音乐的旋律风格，曾在一段时间内遭到苛评。今天，这一页历史当然是翻过去了！

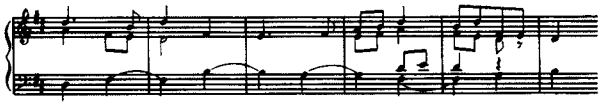
由于敌人加紧对陕北革命根据地的封锁，贺绿汀起程去延安的日子被一拖再拖，最后接到通知说；“可以走了”，但路线还是要绕。在经过了种种侥幸、倒霉和曲曲折折的巧遇、险情后，化装成商人的贺绿汀终于从上海经天津到太原，靠着一位卡车司机和他驾

驶的“老爷汽车”的帮助，在离石乡下找到八路军地区的工作同志，再过黄河，穿吴堡，经绥德，于 1943 年 7 月 14 日直奔延安。

抵延安后，他被鲁迅艺术学院首先迎去任教。不久，应王震同志的邀请，前往大生产运动的标兵单位——南泥湾三五九旅深入生活。翌年 9 月，被任命为陕甘宁边区联防军政治部宣传队音乐指导兼作曲。到任后，他除了经常跋山涉水下部队进行演出外，还创作了一系列队列歌曲（《骑兵歌》、《人民的铁骑兵》、《自卫军歌》、《前进，人民的解放军》等）、部队歌舞剧（《烧炭英雄张德胜》、《徐海水除奸》、《打松沟》、《军民互助》等）及管弦乐《胜利进行曲》（话剧《沁源突围》配乐，后更名为《新民主进行曲》）、《山中新生》（话剧《沁源突围》配乐）、《森吉德马》等。同时，又为中国共产党第七次代表大会的召开，献出了由他加工、改编而成的混声四部合唱曲《东方红》。

《森吉德马》原是一首短小，深情的蒙族民歌，作曲家在深入分析，掌握了它的音乐特点和意蕴后，运用细腻的配器手法，通过音色的有层次的发展，再加上速度、节奏、伴奏音型等的变化，将这首民歌发展成了一曲民族风格鲜明、音乐形象生动、结构工致洗练的管弦乐小品。其分支声部的写作和以切分和弦或切分音来映衬主旋律的做法，都很有特点和效果。





贺绿汀对《东方红》的加工，改编十分成功，既丰富了这首民歌的艺术表现力，又保持了它的民间特色。由流动性的华彩旋律和低音线条结合而成的钢琴引子一出来就很抓人，第一遍由女高音、男高音齐唱，与伴奏部分构成对位化织体；第二遍由男低音、男高音分别演唱主旋律，女高音、女低音作为对比，陪衬声部与之构成复调关系；第三遍则巧妙地将旋律与对位声部高低易位，音色上也男女对换了；第四遍由男高音唱出旋律，女低音、男低音先后唱出对位声部，女高音以活跃的节奏音型渲染欢乐的气氛。最后，各个声部殊途同归，以和弦式的合唱有力地结束全曲。

1946 年 4 月，贺绿汀奉召到达延安，负责创建中央管弦乐团。11 月党中央撤离延安时，毛主席、周恩来都没有忘记因肺病而住院的他，并且安排他同中央办公厅的老弱病残一起转移到太行山地区继续疗养。1948 年 8 月，他被委任为华北文工团副团长。翌年，随团挺进北京。1949 年 9 月 27 日他在中国人民政治协商会议第一届全体会议的晚会上指挥演出了他的一组管弦乐作品（包括《晚会》、《森吉德马》、《东方红》等）。几天以后，他便同全国人民一起迎来了中华人民共和国诞生的轰隆礼炮。

五

新中国成立后，贺绿汀任上海音乐学院院长，同时又担任了中国音乐工作者协会（后改音乐家协会）副主席和华东分会（后改上海分会）主席的职务。

为了把上海音乐学院这所历史悠久的高等音乐学府办好，他付出了巨大的心血，进行了不懈的努力。从稳定既有的师资队伍到动员客居海外的高水平音乐专家回国任教；从成立音乐研究室到

翻译出版音乐技术理论及历史传记丛书；从开设民间音乐课、在师生中掀起大唱民歌的高潮到延聘一位位民间艺人来院任教；从草创民族音乐研究室到建立民族音乐系；从重办少年班、创办附属中学到形成大学、中学、小学一条龙的教学体制；从民族班、师范班、干部进修班的步入正规到多层次、多渠道办学体系的格局初现等，他都实实在在地抓，尽心尽力去干，既有高瞻远瞩的战略眼光，又有不怕铁鞋磨破的韧劲。为了改善教学环境，教学条件，贺绿汀已不知有过多少次奔走呼号，直到最近，仍在为附中“文革”中被抢占校舍的还归问题向各有关方面呼吁。

当一次次的左倾之风刮进校园或招摇过市影响到社会主义音乐事业的发展时，他总是顶风而上，据理力争，有时真是到了为了真理而奋不顾身的程度。

1954 年是第一次。他为扭转当时音乐界左偏的航向，在 6 月召开的中国音协全国委员扩大会议上作了一个《论音乐的创作与批评》的发言。虽然说的都是在理的真话、实话，而且切中时弊，却几乎被认作是一份“资级阶级“的宣言书。

1957 年又是一次。那年夏天，学校有 20 几名师生被打成了“右派”，对此，他当然会有看法，会有情绪上的反应。结果是他虽然还是他，院长的职务却被驾了空。

1963 年这次形势更加险峻，他用“山谷”的笔名写了一篇短文，批评姚文元对法国印象主义音乐创始人德彪西《克罗士先生》一书的批评不当和失实，生性耿直的他奉劝姚文元“不能好读书不求甚解”、“望文生义”。这些话明明都言之有据、合情合理，而且在当时也只有像他这样对人民事业怀着赤子之心的人才敢讲，但事情发展到后来却是他被口诛笔伐，他成了“自己跳出来的资产阶级代表人物”，一直发展到文化大革命中对他进行惨无人道的迫害。

1966 年“十年浩劫”揭开序幕后，“四人帮”及其爪牙虽然残酷地折磨他、摧残他，但他始终没有屈服过，而且敢于公开反驳，公开

抗争。1968年4月25日于会泳披挂上阵的电视批斗大会开不下去，贺绿汀由“被审判者”昂首成为大义凛然的审判者就是最突出的一个例子。

改革开放以来，我国的音乐事业有了新的发展，但在如何正确认识西洋歌剧、对待西洋管弦乐队，评价我国近代专业音乐教育的创业者、先驱者等的问题上，“左”的东西有时还会冒出来干扰我们。对于这一切，贺绿汀都及时著文明确表达了自己的观点。

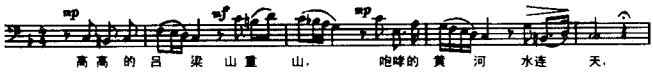
在创作上，不论是“文革”前的十七年，还是粉碎“四人帮”以来，贺绿汀一直是这片园地里的一位辛勤的耕作者。十七年间，他总是唱着基调昂扬的歌，把由于共和国的朝阳升起、社会主义建设事业的蓬勃兴旺而出现在人民生活中的新事物、新风貌、新气象，凝聚、升华在他的一首首作品里。大合唱《十三陵水库》、合唱《新中国的青年》、《人民领袖万万岁》、《节日的队伍》，女声独唱与混声无伴奏合唱《我的心上开了一朵玫瑰花》，群众歌曲《工农兵歌唱“七一”》，独唱曲《牧歌》、《我是快乐的百灵鸟》等，是其中比较突出的部分。这当中，还应包括为影片《上饶集中营》和《宋景诗》所作的音乐。

如果说《新中国的青年》以明朗的、进行曲风格的音调刻划了青年一代的蓬勃朝气；《人民领袖万万岁》以深情的赞颂、热烈的欢呼表达了亿万群众对领袖的爱戴；《节日的队伍》通过揉进一定抒情性因素的进行曲曲调，表现了建国初期各族人民乐观自信的典型情绪的话，那么，《我的心上开了一朵玫瑰花》则是一首富于喜剧色彩情趣盎然的歌。姑娘心中萌生了爱情，问她将把“玫瑰花”送给谁？她答是：“我不懂啦”！明明是她在夸赞和平战士，劳动能手，问她将把心给予谁？她说“还早啦”！由于作曲家深入捕捉和挖掘了人物的心理状态，细致地表现了规定情境中的语调、语气，全曲的艺术表现力是很丰富的。影片《宋景诗》中的男声领唱与合唱《不渡黄河誓不休》，采用了山西民间音乐风格的曲调。其中，由变徵音和

清角音的混合交替使用所形成的调式交替及转调，给音乐带来了丰富的色彩变化。全曲悲壮、沉郁而又不失气势和激情。A—B—B¹的曲式结构，突出、加强了B的音乐形象，并在富于斗争性、反抗性的有力歌声中结束全曲。在贺绿汀建国后所作的合唱曲中，《不渡黄河誓不休》兴许是最好的一首。

例14

A段中的男声领唱



两首独唱曲《牧歌》和《我是快乐的百灵鸟》，均以民族风格鲜明见称，后者还充分发挥了花腔女高音的演唱技巧。

粉碎“四人帮”迄今，曾经两次住院开刀的贺绿汀，在他的创作总目中，又增添了为话剧及电影《曙光》所作的配乐，为毛泽东诗词所谱的独唱曲《<蝶恋花>——答李淑一同志》以及群众歌曲《军旗颂》、《南昌起义歌》、《振兴中华》、《前进吧，青年一代》等。其中，最重要的当推1976～1977年为纪念周恩来总理而作的大型合唱曲《上海第三次武装起义》了。这是他70年代后期的一部力作，音乐内涵深刻，富戏剧性，凝聚着他对周总理的热爱和景仰，寄托了亿万人民对这位伟人的哀思。

*　　*　　*　　*

以上简要地介绍了贺绿汀同志的生平与创作，他90多年的生活经历，70个春秋以上的音乐实践，其内容是无比丰富的。他从20世纪的晨曦中举步走来，他在时代的暴风雨中向前走去。翻开20世纪以来中国音乐的史册，可以看到：他既是我国当代健在的音乐家中年龄最大、入党最早、艺术生涯最长、理论著作最多的一个，同时却又是被误解最深、受打击最重、遭迫害最烈的一位。对历史所呈现的复杂面貌，对他所创造、建树的全部成果，一篇短文是无法加以概括和细述的，需要我们掌握更丰富的材料，进行更深入的研

究。

最后请容许我用1992年7月20日他90华诞时向文艺界所作答辞中的一段来结束本文：

“整个20世纪在中国是狂风暴雨的时代，比起那些在革命前方冲锋陷阵的战士来，我不过是在一旁呐喊助威而已。多少同志在革命浪潮中牺牲了，我居然活到现在，也算是漏网之鱼。比起革命前辈来我自己感到十分惭愧，因为没有什么大的贡献。

我虽然努力学习，究竟年龄大，比起许多同行来差距很大。中国音乐文化建设，主要还是靠年青一代。现在已经出现了很有才能的青年人，并且已经引起了国际上的重视。现代化经济建设是中心，特别是邓小平同志南巡讲话以来，全国和上海经济建设迅速发展，但是没有精神文明的建设，社会主义经济建设不能得到保证。因此，如何有效地继承自己民族遗产，发展社会主义音乐文化，应该引起领导上十分重视，要爱惜人才”。

敬爱的贺老永远是我们学习的楷模。

原载《音乐研究》1994年第4期

朱践耳的琵琶独奏曲《玉》

汪培元

世纪之交，是整个阶段回顾与前瞻的时刻，最近从朱践耳的新作琵琶独奏曲《玉》中，使我想到1985年参加大百科音乐卷定稿讨论以来不断地思索着有关音乐创作和理论上的一系列问题，因为上一世纪末，本世纪初，理论和创作都有特别耀眼的史迹，那么本世纪的成果如何总结？特别是新近自然科学的迅猛发展将带给音乐艺术何种影响？因而回想起勋柏格十二音体系从追求反传统到能反映社会重大事件的《华沙幸存者》；预调钢琴从凯奇的单纯追求新的音响到哈默尔既有可听性又能反映哲理的《石头时代》，这不能不说是历史的一种进步。现在计算机音乐又以咄咄逼人之势迎面而来，它显示出艺术和科学的进一步结合。不但对音色和音律必有重大的变革，而且对人们的审美情趣也会有很大的影响力。1987年诺贝尔奖金获得者李政道博士提出科学与艺术的对话，我进一步思考这两者究竟是道不同不相为谋，还是殊途而同归的两个不同的方面？

从物质基础来说，音乐和科学都依靠人的头脑，不过前者是右脑的功能，后者是左脑的功能；然而高水准的学术造诣，则有赖于左右脑的协同工作。从思想意识来说，在自然科学之上的是探求真

理，作为行动指南的哲学；而艺术的终极，则在美学理论的指导，而美学也是一门哲学类科学的学科，所以说到底，科学与艺术如果不是永远不相交的两条平行线，它的交叉点是哲学。具体而言，不论科学还是艺术，都要讲究逻辑规律，都要按辩证法行事，都要有所发明，有所创造。至于彼此互相影响，互相吸收，也是古已有之，到本世纪则更为明显。拥有音乐家和数学家双重身份的巴比特曾经表示，他认为作曲家应该具有进行抽象思维的科学家、数学家和哲学家所享有的那种显示智力的自由。我们不去追寻这一见解的哲学根源，而从世界乐坛中的实际现象出发，当不难看见各种自然科学的方法被用于艺术创作或理论研究之中。甚至像音乐美学这样纯理论的领域，在20世纪也逐渐借助于科学研究而步入一个崭新的阶段。例如科学美学家提出艺术应通过它对知觉的刺激或提供的意义，使人感到美、愉快、有兴趣、有价值。我想这知觉的刺激，提供的意义，这兴趣与价值，难道只限于过去熟悉的音乐语言和感情作用？回顾自己过去将音乐的表现作用仅仅看作是感情的抒发是十分狭隘的，音乐还有它科学的一面。用近来很流行的语言来说，就是它和智力直接有关，不然难以解释许多科学家、哲学家都有很高的音乐修养，也无法说明在音乐史上不少具有哲理性、思辨性的作品，其价值也决不在表达感情，为人们普遍接受的那些名作之下，例如巴赫的《赋格的艺术》，贝多芬的最后3首钢琴奏鸣曲，兴德米特的《音的游戏》等。如果我们以这样的眼光来察看，那么朱践耳的新作《玉》是站在音乐与科学的交叉点上的一部杰作，特别在琵琶的领域中是里程碑性质的作品。这种评价当不是过誉。

这部作品的标题用《玉》，我的理解玉是一种坚硬的矿物质，它没有生命，所以作者将音调的基础建立在音响富有棱角，并且现代音乐认为是中性的增四度FGAB四个音上。然而我们还应注意到唐朝诗人白居易《放言五首》的第二首“试玉要烧三日满，辨才须待七年期”中，作者还注有“真玉烧三日不热”，这就告诉我们玉除了

内在质量坚实无比之外，还有耐高温（“冷”）的一面，这对《玉》的全曲在琵琶的音色上有一种不同寻常的追求，是值得我们特别注意的地方。

乐曲的结构采取南曲组套方法：散—慢—中—快—散的组合顺序，分成散板、入拍、慢板、中板、快板五段，但又变化自如，不为相沿成习的章法所拘束，充分把握传统艺术意在兴会神到的特点。但作者又十分严密地将三个音列（见后）分别融合在里面，并按呈示、发展、再现的原则，体现出一种再现式三段体和两个不同性质的主题贯穿发展相混合的布局；宛如一幅精美的织锦，远看是讲究神韵的国画，近看又是线条清晰的工艺美术品，令人赞叹不已。

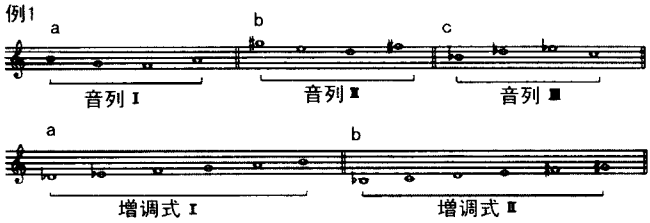
呈示
- Ⅰ、散板（广板，任意。同性质音列Ⅰ、Ⅱ的呈示。）
- Ⅱ、散板（入拍。音列Ⅲ呈示及Ⅰ、Ⅱ的初步发展。）

发展
- Ⅲ、慢板（庄板，散板。音列Ⅲ的发展。慢板、自由催撤，散板。任意。两种不同性质音列的混合发展。）
- Ⅳ、中板（中速，更生动，混合发展。）
- Ⅴ、快板（小快板，快板，散板。继续发展，进入高潮。）

再现［尾声（慢板。音列Ⅰ再现。］

乐曲的音调基础是FGAB四个音，它第一次出现的顺序是BGFA（音列1）。在多次的变化反复之后，模进一次，构成音列Ⅱ#GED#F，这两个音列在第二段的发展中扩大成两个增调式。作者在他的技术设计中不是作为两个不同高度的全音阶，而是根据我国周朝就已出现的十二律并将奇数称为律。偶数称为吕而获得的两个增调式：

例1



音列Ⅲ在第二段出现，它是音列Ⅰ或Ⅱ的倒影，并且将大三度改为小三度。增四度改为纯四度，构成小调式，以与基本音调形成对比，代表玉的刚柔两个不同的侧面。这和奏鸣曲式主部副部有相似之处，但用法不同。此音列有两个相互之间构成全音的音组恰恰是音列Ⅰ和Ⅱ发展成增调式时所缺的音。这样，三个音列构成一个完整的十二音音列。

在后面的发展中，音列Ⅲ出现了增二度和减五度，既增加了小调式的表现力，又与前面的增调式取得一定的联系，这是符合同一事物两个不同侧面所要求的内在联系的[1]。

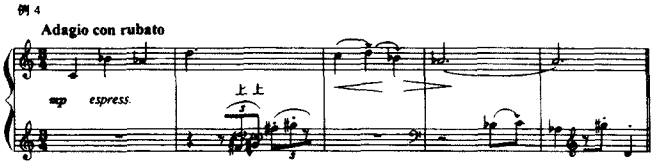
例2

多声方面，一种是和音，一种是复调。此曲的和音由两个增四度重叠而成，其中 AE 是空弦，音响上占优势，它们分别来自音列Ⅰ和Ⅱ，另外两个音来自音列Ⅲ。全曲由这个和弦取得统一。

例3

复调主要在第三段慢板自由催撤的地方，这里还较多的使用了上弦音，因为它和旋律音适成逆向，所以能得到较好的对位效果。

例 4



这里需要说明的是作者不仅在技术设计的主导思想上立足于我国固有文化传统，而且实际音调的进行、音响效果，以及旋律的发展手法，也和西方现代作曲技法有所不同，这表现在 1. 琵琶的定弦、品位和演奏传统乐曲形成的指法习惯所奏的音响，感觉上与平均律的增四度有所不同。2. 无大小调体系所要求的导音倾向那种使增四度感到特别尖锐的调式逻辑关系。3. 从作曲手法来说，他不用序列音乐的规律，而将十二个音分成三种音列，各自自由使用，也可互相混合。只在第四段用魔方[2]旋法的地方，顺序才有所限制，但即使如此，也可随时变化，达到兴之所至挥洒自如，毫无呆板或令人厌烦之感。

下面特别谈一谈他的旋律发展方法，先是 4 个音的音列，在 24 种变化方法中自由选择（以第四类为主）：

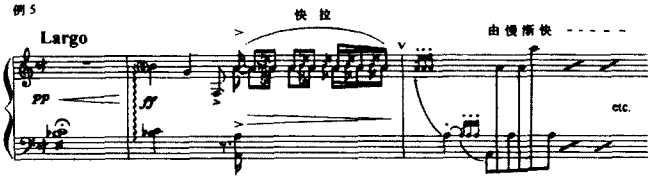
一	二	三	四
4567	5467	6745	7654
4576	5476	6754	7645
4657	5647	6547	7564
4675	5674	6574	7546
4756	5746	6457	7456
4765	5764	6475	7465

直到第四段改用含有智力游戏和数学家作为数论研究的魔方旋法时，作者才使基本音调按序出现，这时由于节奏的变化（包括各音出现的位置和重音的非常规出现），音调仍然生动有趣，不致感到单调、乏味。作者在这一段所用的两个四音列，其排列方法是：

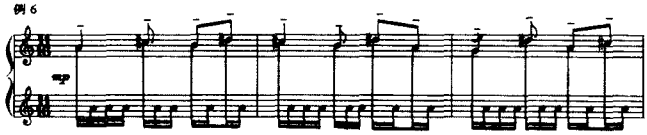
	一	二	三	四
一	4	6	5	7
二	6	5	7	4
三	5	7	4	6
四	7	4	6	5

	一	二	三	四
一	2	4	3	5
二	4	3	5	2
三	3	5	2	4
四	5	2	4	3

节奏的丰富多样，是《玉》的又一特色。乐曲一开始，基本音调在散板中由慢渐快，即造成一种等待、思绪渐起、于不知不觉中进入意境：



其后各段即由不同的速度和时值（有时是奏法）造成缓慢、沉重、舒适、急迫、愤激、松驰等不同的情绪，特别值得一提的是第四段的 11/16 拍子、4/8 拍子和 3/8 拍子处，其运用之妙，引人入胜：[3]



这里由于旋律与持续音的复合节奏和反弹（勾）指法的运用，造成一种凌波凫跃、气韵生动、令人神往的意境。

一般的琵琶作品，容易在空弦中自然发生的不协和弦和扫弦的奏法上发挥，追求那种“大弦嘈嘈如急雨”，或“四弦一声如裂帛”的强劲雄伟的气氛，但朱践耳的“玉”则另辟蹊径，在琵琶“冷”的音色上做文章，这一点在第三段尤为突出：此时音乐进入慢板，作者配合旋律的要求，大量的运用上弦音[4]，创造了一种神清音宛、超尘拔俗的意境，这是以前未曾使用过的音色，后被琵琶演奏家刘德海发现，朱践耳偶然得知，便下苦工钻研，整理出一张上弦音音位表。接下去是一连串复合泛音[5]：琵琶的泛音一般只能发一个音，但《玉》的第三段散板、任意这一部分，作者别开生面，用了一连串本音与高 15 度的泛音同时发出的复合泛音，有一种了无杂念、臻

于化境的感觉。这种上弦音和复合泛音，不但要求演奏家去学习新的技法，也要求乐器制作十分科学化，所以这一作品同时向几个方面提出了新的要求和挑战。

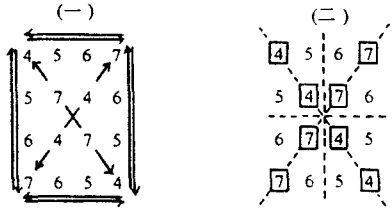
这一作品的创作意图究竟如何，这是读者必然关注的问题，本来，任何音乐作品只能从它本身的特点和前后变化去理解，但作者既用了《玉》的标题，那么按我国的文化传统，将作者的立意与良玉反映美德、智慧、纯洁、真诚的象征挂起钩来，也是顺理成章的事。而且作者所设计的两种不同性质的音列，也的确有刻划玉的刚柔两个不同侧面的意图，全曲也有追寻人生哲理、托物'比''兴'的想法，所以听者可循这一线索去体味此曲的含意。甚而至于根据各人自己的阅历和理解，循着玉的人格化，联系本世纪几代知识分子走过的道路，从思索、期待、向往、追求，经过彷徨、探索、挣扎、努力，终于取得成就，并感到欣慰，但又觉得又有所不是或留下遗憾，也未偿不可。爱好文学的人，也可借助刘禹锡在《望洞庭》这首诗中表现出来的那种不凡的气度和神奇的幻想，结合柳宗元《江雪》一诗所追求的超然脱俗，纯净凝炼的境界去思索此曲，或可得其三昧。

朱践耳在锯琴（《第二交响乐》）、笛子（《第四交响乐》）、唢呐（协奏曲《天乐》）等乐器的开拓性巨著之后，又对琵琶这一乐器的演奏技术作了空前高质量的开掘，这种结合他山之石，促进民族音乐发展的精神和业绩，十分令人钦佩；也对我国乐坛的作曲家、演奏家和理论家提出更高的要求，愿乐界同行携手并肩向21世纪迈进！

---

①第三段音列Ⅲ发展时，演奏手法（摇指）也起很大的作用。

②魔方可以用符号、数码、字母或文字作为标记，靠排列法的变化取得不同的含意。它不仅排列上有繁多的变化，还可以根据特定的要求，排出种种不同的花样，让人从中领悟它的妙处。例如：



上例(一)不论上下左右还是对角斜线,四个数相加,总数都是22。例(二)仅仅将(一)的中间数码互易,就可以以虚线为轴,不论纵轴或横轴,都能取得多少颠倒的排列。而以斜线为轴时,则可获得相同的排列。朱践耳的排列方法是依次向右推,而靠节奏的变化使音调层出不穷。

③这一段4657的音高已移至a′,♯c″b′,♯d″。

①上弦音指品位的上方(即品与山口之间)所发的音,大多数是微分音(参见例4)。

⑤复合泛音出现在相上,按好位置后须借助担任弹拨的右手同时用掌侧去协助才能发出;原来只用过个音,朱践耳又在1、2、3、三个品位上寻找,扩大成12音列。

原载《音乐艺术》1998年第2期

朱践耳交响曲导论

孙国忠

朱践耳的十部交响曲都是他的晚期创作(1985～1999)。这种创作的迸发既显示了这位老作曲家巨大的创作活力,也反映出在新的社会环境之下当代中国艺术音乐的新倾向。践耳的交响曲是长期精神磨练和对中国文化与西方音乐传统本质独特理解的产物。这些交响曲可以视作一个中国知识分子的内心之声,他历经磨难又面临传统文化创造性转化的严峻挑战。作为对中国音乐文化的一种贡献,朱践耳的交响曲不仅从音乐及表现上将当代中国音乐提升到一个崭新的艺术高度,而且反映了代表中国知识分子理想的人文精神。此外,践耳的交响曲在丰富20世纪交响乐曲目的同时,他的艺术实践也为世界乐坛理解当代中国艺术音乐的本质和思索东西方音乐交融的意义提供了一个机会。

朱践耳的创作实践与20世纪中国艺术音乐

朱践耳的艺术生涯跨越了半个多世纪。在中国的社会文化背景下,践耳的创作实践虽然也反映了中国艺术音乐的某些共同特征,但其独特的创作更丰富了中国艺术音乐的内涵,深化了其艺术性。

从某种程度上讲，中国作曲家对于西方音乐文化与中国音乐传统关系的态度，导致了20世纪中国艺术音乐的演进。任何一位严肃作曲家在其创作时，都定会对如何处理这种关系作出抉择。尽管中国有着悠久的音乐传统，20世纪中国艺术音乐的进展依然处于西方音乐文化的影响之下。由于这一影响，音乐创作作为现代意义上的一种职业艺术形式才在中国出现。藉此，西方音乐文化触发了中国音乐文化从传统向现代的重大转型。此处所谓的"现代"并非指与20世纪音乐相关的"现代主义"或"现代性"。作为泛指，其意为建立于西方古典主义与浪漫主义传统基础之上的艺术音乐。这里，我们发现了一个重要现象：当中国音乐进入20世纪时，并不与西方音乐文化的发展同步。约有60年的时间，西方作曲家在发展现代主义，中国作曲家则还在实验古典主义与浪漫主义音乐的表现手法。

直到"文革"之后的70年代末，"现代音乐"或"音乐现代主义"才成为中国音乐界关注的焦点。这里有两个原因。首先，从外部来看，由于形成了新的社会文化环境，中国作曲家有机会去体察当代西方音乐，他们不仅从中学到许多新的作曲技法，而且也得到创作上的艺术启示。其次，就内部而言，在长期的精神压抑之后，一些作曲家产生强烈的欲望，要用新的音乐语言来表达自己的内心世界。尤其是器乐领域，当作曲家们在重视交响音乐的同时，就已意识到，必须创作具有"艺术现代性"的中国交响乐。在这些作曲家，尤其是年轻一代的作曲家看来，必须跟上当今世界的音乐潮流。因此，交响乐以其艺术表现的巨大潜能而成为展示他们创作激情的主要领域。作为一个有影响的经验丰富的作曲家，践耳在中国音乐界推动这一新潮流的过程中起了重要作用。

践耳的艺术道路和20世纪下半叶中国艺术音乐的发展紧密相关。他的创作成就卓著，可以看作20世纪中国音乐发展的缩影。践耳从写群众歌曲起步，后来随着作曲技巧的长进，主要兴趣转向

器乐。顺应毛泽东领导下社会主义的文化—音乐潮流，他的器乐作品多为标题性音乐。另外，由于没有机会体察当代西方音乐文化，践耳的创作思维和音乐表达局限于浪漫主义音乐的语汇。他最有价值的创作成就出现于80年代，在更为宽松的文化环境中，他焕发了新的创作生命。践耳的交响曲创作不仅逐步确立了自己的音乐风格，也有力地推动了中国“新潮音乐”的发展。

践耳独特的交响思维堪称当今中国音乐创作中最有影响的思想之一，反映了对艺术现代性和音乐民族性的独到理解。践耳的交响思维有着一个明显的发展过程。在作为创作探索准备阶段的《黔岭素描》(1982)和《纳西一奇》(1984)之后，践耳写作《第一交响曲》(1986)时，有意识地运用现代音乐语言表达音乐的内涵。他正是以这部作品打开了创作的新篇章，不懈地追求以艺术现代性为特征的独具个性的音乐风格。

两种主要的艺术力量深深地影响了践耳的交响思维。第一，十二音体系的创作思维和语言彻底改变了他的音乐风格。在他看来，十二音体系蕴涵着一种摆脱传统创作方法的戏剧性力量。这一体系的运用标志着践耳的创作迈出了革命性的一步。从调性向无调性的重大转变，表明他找到了一种艺术手段，用它可以向主宰中国艺术音乐多年的音乐模式挑战。更重要的是，从运用这一体系一开始，他就从未限定于该体系的通常原则之中。根据作品表现的需要，他灵活地运用这些原则，可能重复或省略音列中某些音，也可能改变音的次序。具有特征的是，践耳非常强调一个音列中的基本音型，即音列中最初三、四个音的组合。在他的构架中，这类音型不仅创造了连接音列中其它音的音乐逻辑，而且作为一种关键因素，为推动和展开整个音乐的进程提供了表现的潜能。

第二，践耳新的音乐语言来自于他对中国民间音乐和传统音乐透彻的研究。与其他许多中国作曲家不同的是，他的研究重点是中国少数民族的民间音乐。这些素材既丰富了他的音乐表现力，也

激发了他的创作想象力。在这一方面，他的交响曲创作实践，展示出他对素材运用的思考逐渐成熟的过程。在《第三交响曲》(1988)中，践耳试图将西藏音乐的因素引入自己的交响语言，以此来反映西藏文化。换言之，民间音乐的素材成为器乐表现的一种要素。然而，在《第六交响曲》(1992—1994)中，践耳独具匠心地处置各种民间音乐素材，他把预制的磁带音乐加入到乐队演奏之中，直接展示这些原始素材。因此，这种磁带音乐与通常的乐队织体的组合，实际形成了由中国民间音乐要素主导音乐进行的独特的交响话语。基于自己对中国传统音乐本质的理解，践耳在《第十交响曲》(1998)的乐队织体中加入了古琴和一个“独唱”声部(也是预制磁带音乐)。他不仅改变了古琴的定弦，还要求“独唱”声部(男声)的特殊“演唱”，混合了京剧表演特有的唱和念，以戏剧性的力量感染听众。践耳在这两部交响曲中对中国民间音乐和传统音乐的处理，在中国音乐界是一次革命的实践。他将原始音乐和传统音乐的“语汇”转化成一种蕴涵现代艺术意义的音乐民族性品格。

在其艺术生涯的后期，凭借精湛的作曲技巧，践耳在展现其创作思想时已进入了自由王国。一方面，从他各种创作手段来看，我们发现，他的音乐和西方音乐文化传统的规范有着某种关系。另一方面，通过不断探索艺术的完美，践耳日益努力去改变传统的表现功能，力求超越传统规范。伴随着他交响曲实践发展的是一种更强烈的向交响曲传统挑战的愿望。

践耳对交响曲体裁的观念，可视作一种独特的艺术思想和创作实践的历程。以《第一交响曲》开始其交响之路时，践耳基本上遵循着体裁的规范。四乐章组合与通常的乐队表演方式成为他交响话语的基础。虽然他探索着作品整体的结构形态——四乐章的套曲建立在一个扩展性奏鸣曲式的框架之中——《第一交响曲》的结构仍然与交响曲传统密切相关。

在《第四交响曲》(1990)中，践耳力图以个性特征来表现自己

的思想。笛子特有的发声及其在织体中的主导作用，不仅丰富了乐队的表现力，更重要的是创造出交响曲新的表现形态。其他作曲家对中国乐器的运用往往只在表层上显露中国音乐的风味，而践耳在这部交响曲中对笛子的处理是想揭示艺术表现的现代性。与任何西方室内交响曲不同，由于笛子在音乐进行中的独特作用，《第四交响曲》的主题发展、对位构思和乐队音响都显得效果卓著和富于创意。

《第六交响曲》和《第十交响曲》是践耳对艺术现代性和音乐民族特色的进一步探索。在中国，他是第一位在交响曲中结合预制磁带音乐与乐队演奏的作曲家。不可否认，这两部交响曲的构想与写作受到现代电子音乐的启发，但践耳的艺术处理绝对富有个性。其磁带音乐的内容既不引用其他作曲家的作品，也非电脑制作的音乐。在《第六交响曲》中，他直接引入民间音乐；在《第十交响曲》中，他则为古琴和吟唱声部专门写作。大多数电子音乐的基本目的是要把音响从传统音乐媒介中解放出来，而践耳的目标是要将磁带音乐与乐队音响组合成一体。在这一语境中，磁带音乐成为表现要素之一。虽然这两部交响曲的音响形态有了改变，但他依然用别具特色的乐队语言保持着交响动力。践耳对中国民间和传统音乐素材的态度和对交响曲体裁艺术特性的认识，给予中国音乐界很大影响。《第四交响曲》、《第六交响曲》和《第十交响曲》激励许多中国作曲家重新思考音乐民族性的问题以及中国音乐文化同艺术现代性的关系。

《第七交响曲》(1994)和《第八交响曲》(1994)的出现表明践耳的创作显然已越过了交响曲传统的界限。《第七交响曲》堪称打击乐的精心杰作(五位音乐家演奏约 50 件打击乐器)，而《第八交响曲》仅为独奏大提琴和打击乐器(由个打击乐手演奏)而作。在他心目中，交响曲体裁并不是一成不变的。有一点极为重要：当代交响曲创作的首要关注是如何在“交响性”中有效地表达创作意念。

什么是“交响性”？践耳的理解是，“交响性”主要反映在音乐表现的戏剧力量和心理态势中，[1]有意义的是，在这两部交响曲中，他的“交响性”体现受到中国文化审美特性的启发。京剧的传统表演，许多姿态都有特定意涵，表现某种想象的场景或行为。例如，四个龙套在舞台上跑“圆场”，可以象征千军万马的行进。同样，在中国传统绘画里，寥寥几笔即能构成一幅风景画。这种以艺术想象和象征整合成简洁表达的观念，是中国美学最重要的特性之一。显然，这两部交响曲的创作建立在作曲家对这种特性的理解之上。比较而言，在展示“交响性”方面，《第七交响曲》要比《第八交响曲》更有艺术说服力。五十件打击乐器的各种音乐形态和色彩赋予《第七交响曲》惊人的音响效果，堪比传统交响曲的乐队表现力。

80 年代的“新潮音乐”揭开了中国艺术音乐新发展的帷幕。虽然这一潮流的主力是年轻一代的作曲家，而践耳极大地推动了这一潮流的发展。他以自己独特的创作实践，在中国音乐界占有一席重要之地。将践耳的创造力和创作实践同其他作曲家相比较，可以更深刻地理解他在 20 世纪中国艺术音乐领域的重要意义。

在当代中国，践耳属于老一辈作曲家。就风格而言，这些作曲家大都保持在毛泽东时期那样的水平。在他们看来，基于古典－浪漫主义音乐语汇的传统思维和技法是不可改变的创作基础。尤其是器乐领域，整体结构中如歌的主题呈示和清晰的调性布局主导着他们的音乐进行。然而，自 80 年代初以来，践耳仔细研究了各种现代作曲技法，并将其独特地运用于自己的作品中。而且，他的创作实践展现了明显的变化过程：在交响曲里，践耳根据创作意图用了多种不同的方法来表达自己的思想。因此，他的音乐具有明显的风格发展。面临来自当今中国的文化和音乐转型的巨大挑战，事实上，践耳不懈的交响语言实验，反映了他的勇气和创作信心。

践耳对“新潮音乐”的宝贵贡献还表现在他不懈地追求“交响乐理想”。在中国，践耳是少数几位写了十部交响曲的作曲家。年

轻一代作曲家大多以交响音乐创作起步(其中不少人写了他们的《第一交响曲》和《第二交响曲》)。然而,随着创作思想和实践的发展,他们的兴趣遍及各种音乐体裁。例如,近年来他们对歌剧及其他体裁的兴趣超过了对交响曲的兴趣。

自 80 年代以来,践耳则一心专注于交响乐创作。他力图用大型乐队作品来表达自己的思想,而且一直在探索气势恢宏的风格。虽然他的十部交响曲用了不同的结构、织体、配器和曲式,但戏剧性的张力和表现的广度成为他音乐创作的基本特性。毫无疑问,正是践耳将中国的交响曲提升到新的艺术高度。

随着自己交响曲创作的发展,践耳意识到音乐创造中"现代意识"和音乐话语中民族特色之间的深刻联系。民族性是缠绕中国音乐界多年的主要问题。然而,许多年来中国作品中音乐民族性的体现,基本上处于表面的层次。践耳的交响乐写作则开创了带有现代艺术特征的新的音乐民族性品格。作为历史新时期里中国艺术音乐的突出现象,他的交响曲代表了时代艺术精神的苏醒。正如一位现代主义的重要学者所指出的:"现代性表示一个脱离黑暗的时代,一个苏醒和'复兴'的时代,预示着光明的未来。"[2]践耳的交响曲象征着当今中国的文化潮流,表明经过长期挣扎,中国艺术音乐正迎来崭新和光明的前景。

朱践耳的"交响世界":作为现代知识分子的作曲家

90 年前,音乐史上一位伟大的交响曲作曲家曾说过:"交响曲必须像这个世界。它必须包含一切。"[3]马勒这句格言般的陈述表达了关于音乐创作的一个基本思想:作为艺术作品的交响曲应该表达作曲家的人生经历。马勒以其独特的交响曲建构起自己的"交响世界",极富个性地表现了一个知识分子的呼吸、感觉、思维和痛苦。马勒去世 70 多年之后,一位中国作曲家也试图构筑自己的"交响世界"。践耳选择了交响曲——西方艺术音乐的主要体裁之一

——作为表达自己心声的音乐手段。目前尚无研究资料证实，马勒的交响曲对践耳的创作有着直接的影响。然而，若将践耳的交响曲与马勒的交响曲作一比较，我们可以发现两位作曲家都是“交响乐哲学家”。对他们来说，交响乐创作不仅是作曲实践，更重要的还是精神生活的反映。他们试图通过交响曲释放自己的压抑，释放内心世界的渴望。虽然马勒和践耳生活在不同的历史时代，各有不同的社会文化环境，但这两位作曲家怀有一个共同的强烈愿望：思考人类的生存和探究天地之美。进而言之，他们都专注于交响曲，坚信其艺术力量和表现的潜力，因此他们有意识地发展交响语言，以表现自己的精神之旅。在这一意义上，我们可以说，践耳继承了马勒“交响世界”的思想，力图赋予自己的交响曲以文化的内涵。

践耳生活在20世纪下半叶的中国社会——这一社会运作的法则建立在东方文化传统和现代社会主义意识形态的基础之上——他必定面临来自这一特定社会的文化问题。践耳的交响曲虽然产生于他的创作晚期，却是他一生人文精神追求的结果。作为他创作的顶峰，这些交响曲实际上展示了他精神生活的历程。

80年代是现代中国历史上一个非常重要的时期，中国知识分子开始深刻反思中国文化的诸多方面。尤其是对中国社会、政治、文学和艺术的反思，促使中国知识分子思考自己在社会中的地位：中国知识分子在社会中究竟起什么作用？知识分子的独立人格如何才能确立？逐渐宽松的社会文化环境激励知识分子向传统思想挑战，这种传统思想认为知识分子必须在政治生活中扮演重要角色。不幸的是，多年来政治运动的投入已使知识分子丧失了自由思考的能力。这是一个可悲的结果，他们越陷入政治运动，便越无法表达自己的声音。在“文革”中，这种状况已经令人无法忍受。由于无情的意识形态斗争，许多知识分子几乎失去了生存的权利。因此，经过长期磨难，在80年代，中国知识分子终于逐渐意识到确立思想自由和独立人格的重要性。由于这一启示的影响，他们在继续

注视中国政治变革的同时，也开始关注自己的精神生活。

作为一个中国知识分子，践耳积极参与了这一文化反思的伟大运动。当然他的参与表现在他的艺术创造中。尤其是这十部交响曲传达了他的内心之声，体现了他的独特思想和追求。从《第一交响曲》到《第十交响曲》，虽然作品的音乐特征不同，但践耳以自己的音乐话语表达了他一贯的人文主义思考。

在《第一交响曲》和《第二交响曲》中，践耳对人文主义的关注集中于中国的民族命运，“文革”成为主要题材。尽管这两部交响曲对内容主题的音乐处理不同，但二者音乐的紧张气氛中同样具有戏剧性力量，充满着作曲家的强烈情感，展示了恶劣环境下的痛苦与斗争的形象。无疑，这些形象来自他自己在那场史无前例的运动中的经历。这两部交响曲表现了他对“文革”的沉思后而产生的更强烈的思想意识。他努力在作品中创造一种悲剧精神，以唤起中国人民对这一悲剧的深层思考。当时已无来自外部环境的意识形态压力，但他仍习惯于从政治角度探索人文主义的本性。这种情况表明，这一文化反思有两个值得注意的方面。其一，中国知识分子已经意识到反思“文革”的必要性；其二，政治事件依然吸引着知识分子的注意力，表明传统思想对文化反思之初的深刻影响。

就作品本身而言，由于乐思的松散形态，《第三交响曲》显得并不完美。然而，从另一角度来看，这部交响曲显示，践耳的创作思想已超越政治主题，民间文化和民间性已成为他关注的焦点。他不仅从西藏的历史、宗教和民俗中获得创作意念，而且也得到了启迪，表达自己不再拘于政治关注的个人感情和思索。伴随这一新特征的是他更强烈的显示创作独立性的欲望。

正是在《第四交响曲》中，对人文主义的追求使得践耳更渴望于探讨深刻的哲理问题，即人类存在的意义。受道家思想的影响，他在作品中探究存在与虚无的关系。通过自己特色鲜明的创作过程和音乐表达，践耳展现了存在与虚无辨证统一的生命历程。避免

强烈的情感抒发，他将自己置身于一个角度，在此能客观地探索人类生存更抽象和普遍的形式。这部作品的艺术力量反映出一种哲学思索的意象。而且，随着创作思想的成熟，践耳逐渐对中国文化产生了强烈的认同感。在传统中国哲学中，他发现了智慧，令他精神焕然一新。因此，在《第四交响曲》里用音乐阐释道家关于存在与虚无的思想，表明他对人文主义的探索有了新的进步。践耳已调整了自己创作追求的方向：对人权和社会正义的个人情感，已被对人类生存意义的独立思索所取代。

对中国文化的认同，促使践耳去认识民间音乐的价值及其对自己创作追求的意义。他从中国民间鼓乐里获得乐观向上的生活的精神。在《第五交响曲》(1991)中，这种精神成为他艺术诠释人文主义的新特征。《第六交响曲》表明，践耳同中国民间文化的密切关系进一步影响了他对人类生存的思索。在这部作品中，他力图在更广阔的语境中面对这一主题——天、地、人是这一语境的三个基本意象。践耳个人对这些意象的视点，坚实地建立在自己的人文意识的基础上，即：人类是艺术表现的中心，天与地的意象则用人性的意识来描述。例如在第一乐章里，践耳以宗教气氛显现天堂的意象，象征宁静与和谐的同时，也描绘了内心平静与外部干扰两种形象之间的冲突。因此，在他看来，上天的和谐性实际上联系着人的心态，而心态又受环境的各种特征的影响。特别在第三乐章，通过质朴音型和热情气氛呈现的人类意象，清楚地反映了作曲家的思想：正是人民，只有人民，才是使世界具有意义的基本力量。

除对外部世界有这种乐观的看法之外，践耳的内心世界还存在着一种孤独的意识。在《第八交响曲》(求索)紧接扉页之后的一页上，他写了如下的词句：

探索者的路是漫长的
探索者的心是孤独的
探索的磨难是无尽的

探索的精神是不朽的

这些词句揭示了他精神状态的一个方面，这种具有悲剧力量的心态一直继续着。值得注意的是，在《第九交响曲》和《第十交响曲》中，践耳对人文精神的反思达到一个新的阶段。创作技艺的精湛完美，使践耳能更明智、自由地表达内心深处的情怀。从这两部交响曲，我们感受到了对人类本性深刻专注的沉思以及一个知识分子的独立思考。《第十交响曲》的灵感来自于柳宗元(773～819)的五言绝句《江雪》，但这部交响曲没有用肤浅的音乐绘词法来展示这首诗作通常的释义，而是表达了践耳对诗歌的中心思想——批判意识和独立人格——的独特理解。这部单乐章的交响曲弥漫着严寒的气氛，表现一位当代艺术家和一首古诗杰作的精神共鸣。耐人寻味的是，《第九交响曲》(作曲家的最近一部交响曲，谱面上所标日期为 1999 年 2 月 6 日)的整个音乐话语完全是阴暗压抑的。只是在终乐章的最后部分(Adagio tranquillo)才在童声合唱中出现了明朗清晰的色彩，预示着这世界上还有某种希望。另外，这两部交响曲似乎又有些隐秘，作曲家与音乐本身的交融甚于作曲家与听众的交流。毋庸置疑，我们可以把践耳的一生看作一个人文主义探索者的旅程，因为他的作品，尤其是他的交响曲，表达了对生活真谛和艺术美的不断思考。然而，严格地说，践耳对人文精神的探求及其独立思考都始于“文革”之后。他的探求愈深，他所表现的思想自由与创作自由的意识就愈强烈。

随着他音乐风格的发展，践耳清楚地意识到自己的创作追求和艺术探索遇到了抵触。虽然他最早的两部交响曲为人们所接受，但践耳感到有一些人并不完全理解他的《第四交响曲》、《第六交响曲》、《第七交响曲》和《第八交响曲》，因为他们不理解用激进的音乐特征(在他们看来如此)所表达的哲理内涵。这意味着，在中国音乐界，与政治题材关联的作品占据着主要地位，而展示比较抽象和本体意义的哲理思考的作品，依旧处于边缘。处于这种情势下，践

耳感到自己的创作继续面临无形的压力。然而，与其他年长的作曲家不同，践耳藐视压力。他甚至把孤独的心态看作创造的动力。晚年，经历了漫长的精神磨练后，他认识到精神自由和创作独立的必要性：

艺术创作，最苦的是不能说真话。只能说违心的话，也就不能写出真正的艺术作品来。我已经看穿了，想通了。只写我想写的，愿意怎么写就怎么写，不怕别人论长短，也不怕别人骂。"走自己的路，让别人说去吧"。[1]

显然，践耳渴望讲真话，用音乐描述自己的孤独意识——表达自己内心世界的真实声音——展现了一个艺术家的觉醒。他渐渐认识到自己作为一个能自由思考、表达心声的作曲家和现代知识分子在社会中的作用。因此，践耳在"交响世界"中得到更多的自信，坚信能运用在当代中国仍被看作过于激进的音乐语言来体现自己的独特思想。《第七交响曲》和《第八交响曲》让中国音乐界震惊，践耳却认为这两部作品恰如其分地代表了自己的思想情感。

简言之，践耳交响乐创作的发展可以看作是他的心路历程。在他不断探索人类生存意义的同时，他的精神自由和创作独立性也渐渐苏醒。践耳的交响曲表达了一个中国作曲家的内心之声，也发出一个重要的信号：因为独立人格的形成，中国知识分子作为一种决定性的力量，在中国的社会、文化转型中已开始起到重要而独立的作用。

朱践耳与世界：音乐与文化

20 世纪是一个复杂的时代，交织着社会、政治动荡和科技革命。科技的发展使整个地球缩小了，所以这一世纪创造了空前有利的环境，各种不同文化赖以相互交流。虽然文化交流呈现出不同特征，冲撞、交换和融合、"文化对话"已成为当代世界最重要的现象，促进了文化间的互相理解。在这一世纪的音乐世界里，中国音乐文

化和西方音乐文化之间的交流有一显著特征：西方音乐文化给20世纪中国艺术音乐打下了深深的烙印，推动了中国音乐从传统向现代的转型，而在同时，西方音乐界不太注意当代中国艺术音乐的发展。期望这一关于朱践耳交响曲的研究能为西方音乐界提供一个机会，来体察当代中国艺术音乐的本质及其对世界的意义。

践耳的交响曲带给世界重要的信息。当代中国艺术音乐已经达到一定的艺术水准。成长于中国音乐传统的土壤，同时又受到西方音乐的影响，中国的艺术音乐具备了自己的特质。强调音乐民族性，探索艺术现代性，已成为中国作曲家创作实践中最明显的特征。就践耳而言，他的十部交响曲正是在这方面不懈努力的结果。

由于文化传统和社会环境的深刻影响，中国作曲家总是强调自己的音乐要有民族性。建立一个中国乐派成了许多中国作曲家的梦想。然而直到80年代，践耳和其他一些作曲家才开始意识到，当代中国音乐的民族性，应该建立在艺术现代性的基础之上。因此，在中国音乐界兴起了对当代西方各种作曲技法的钻研。对一些作曲家来讲，包括践耳在内，这些技法的运用已成为一种创作实践。作为一个典型的例子，践耳独具匠心的十二音体系处理、配器和乐队织体，以及对结构的构思，反映了一个严肃的中国作曲家对音乐创作的态度，有力地表现充满着中国精神的音乐内涵。

另一方面，践耳对中国音乐民族性的探索牢固地建立在他对中国民间音乐和中国传统音乐遗产的精深研究的基础上。这些因素在丰富他音乐表达的同时，也启发他用不同于西方音乐传统的方法创造音乐。交响曲成了践耳喜爱的创作手段，这一西方音乐文化的主要体裁在此获得了新的特征。践耳的交响曲，尤其是他的《第四交响曲》、《第六交响曲》和《第十交响曲》，向音乐世界展现了一种独特的“交响思维”和艺术表现形式。无疑，音乐进行中笛子的重要角色（《第四交响曲》），交响话语中原始民间素材的主导功能（《第六交响曲》），以及伴随古琴演奏的独具特色的吟唱（《第十交

响曲》),都是中国音乐文化的体现,代表了一个中国作曲家对交响曲特性的独到理解。

践耳的艺术实践清楚地表明,各种存在的可能性使得当代音乐创作中东西方的交融有着光明的前景。西方作曲家从践耳的作品中或许可以得到一些新鲜的思想:如何认识交响曲的本质,怎样建构交响话语。因此,作为中国知识界文化反思的一个结果,践耳的交响曲不仅传达了中国知识分子的心声,也建立了一座桥梁,以此形成当代中国和西方音乐文化之间的必要"对话"。至少我们可以这样说,践耳的交响曲创作,是对20世纪中国艺术音乐最有价值和最有意义的贡献之一。

本文原为作者所著 Zhu Jian-er's Symphonies: Context, Style, Significance (Ph. D. diss, University of California, Los Angeles, 1997)(《朱践耳的交响曲:语境、风格、意义》,洛杉矶加州大学博士论文,1997年)之第六章"The Significance of Zhu Jian-er's Symphonies"("朱践耳交响曲的意义")。原文为英文,现略作修订,由汤亚汀译成中文。

①朱践耳:"《第八交响曲》创作札记"(手稿)。

②Matei Calinescu, Faces of Modernity: Avant-Garde, Decadence, Kitsch《现代性的几张脸:先锋、颓废、媚俗》, Bloomington: Indiana University Press, 1977, 20.

③Kurtand Herta Blaukopf, Mahler: His Life, Work and World《马勒:生平,创作与世界》, New York: Thames and Hudson, 1992, 204.

④朱践耳:1997年1月14—17日致本文作者的信。

原载上海音乐出版社《朱践耳交响曲集》

上

Shanghai Conservatory of Music
History- Tradition Culture-Nation
Analysis-Research Thought-Concept

ISBN 7-80692-219-9

9 787806 922194 >

ISBN 7-80692-219-9/J.212

定价：66.00 元（上下册）

[General Information]
SS号=11746272